Cuadernos Hispanoamericanos

479

Mayo 1990



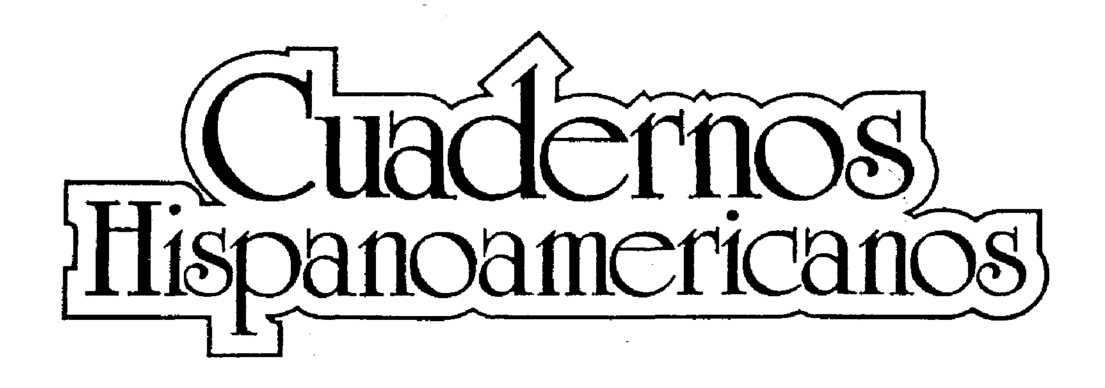
Rafael Flores
En el centenario de Gardel

Rafael Argullol
Thomas Mann

Juan Malpartida
José Gorostiza: *Muerte sin fin*

Félix Grande
García Lorca y el flamenco

Textos sobre Valéry, Lezama Lima, Alain Touraine, Benítez Rojo y Rosalía de Castro



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

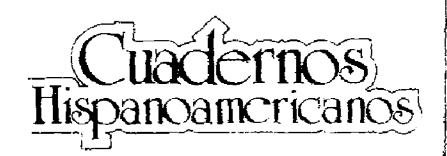
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



479

Invenciones y ensayos

Cartas de América

479 Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas

Cuadernos Hispanoamericanos

479

INVENCIONES Y ENSAYOS





No me lloren, crezcan

Carlos Gardel: centenario y tango inacabable

Es probable que alguna vez nos llame a silencio, en las explicaciones sobre el origen del descubrimiento de América, la portentosa conjunción de factores que engendraron aquella deslumbrante realidad. Es también posible que se hable menos de los protagonistas principales e indirectos de la hazaña, y en la Aldea Global se teorice acerca de una extraordinaria migración europea iniciada a fines del siglo XV que se volvió abrumadora en el XIX y comienzos del XX. Sería injusta cualquiera de las dos alternativas; aunque ciertamente ambas significan tanto que apreciarlas por separado, nos colocaría en posición errática y fatalmente tendenciosa. Importa apuntar las dos variantes —el Descubrimiento y las migraciones— para encontrarnos con el artista de una sociedad hija de aquellos hechos. Sociedad joven y pujante en sus deseos de afirmación de sí, de su identidad diferente en el mundo.

A la vez, es difícil entrar como espeleólogo en la historia de Carlos Gardel cuando tenemos al alcance de la mano su voz, su arte global, y hasta la figura en el celuloide. A veces lo más práctico, honorable, sería enmudecer y reservarse a ser entero oído para escucharlo. Gardel creó la voz y el hecho-canción de una enorme porción de aquella realidad americana. Es el actual aeda valido de los medios de comunicación más modernos de su época. Se valió de las fórmulas técnicas para entregarnos su "presencia virtual" en lo que mejor hizo: el canto. Advertimos de "su época" porque, más allá de su actualidad, Gardel con su tiempo ha entrado en un territorio inmemorial. Calles y personajes cantados encarnan una ciudad que fue y ya no es, un mundo... tan legendariamente retratado que por ello más vivo es para nosotros.

Es que aquella masa de emigrantes que temperamentalmente componían el Río de la Plata no tenía próceres, epopeyas ciertas. Y las ofrecidas por los poetas e historiadores oficiales siempre tuvieron un regusto a utilería, a hombres enfriados en el mármol de las estatuas, a marcialidad ya flaca de hazañas. Y como ese nuevo pueblo creó una lírica con sus raptos de coraje en la pelea individual, un coraje de esquinas, en Gardel encontró la figura, mejorada con el tiempo... y los recuerdos que embellecen.

En correspondencia con sus contemporáneos rioplatenses, Carlos Gardel formaba parte del componente aluvional que en el tango bailó la mezcla de orígenes y la alegría de





inventar una tradición. Parece probado que nació en Toulouse (Francia) el once de diciembre de 1890, hace cien años. Por tal hecho no cuesta admitir que lo llamaran el «francesito» cuando formaba parte de las pandillas callejeras con criollos, italianos, españoles, siriolibaneses. En largas y a veces desveladas correrías infantiles por el popular barrio del Abasto fue perfilando rasgos que marcarían su destino. Allí abandonó las palabras y los giros de su lengua materna, e hizo suyo un castellano típico del Río de la Plata. No es ocioso recordar que entre la población aluvional, en sus arrabales y ambientes fronterizos, se labraba permanentemente una jerga viva, el lunfardo, que integraba voces provenientes de otras lenguas, como el caló, y el puro gusto de la inventiva. Era seña de identidad y pertenencia; servía, a la vez, para ocultarse en el arduo oficio del vivir de los desclasados y transterrados. Junto a las habilidades que la escuela de la calle fomenta y exige (cuando niño allí se ejerce de aprendiz de todo), empezó a despuntarle la fascinación por el canto. No ocurre en su caso lo que en otros inmigrantes infantiles —italianos o españoles, pongamos por caso— en quienes aires de la tierra natal campean en la iniciación. En Gardel fueron los temas criollos, y al promediar la infancia el impresionante impacto que ejercieron los cantantes de ópera internacionales que él oía y observaba desde los camerinos de los teatros. Tal vez por huérfano, o por un misterioso empuje que le dio su temprano don de gentes.

Según algunos datos, ya cantaba en el coro escolar antes de frecuentar las bambalinas de los teatros líricos. Era excelente colegial, pero su universidad no se agotaba en las preocupaciones de las aulas. Tuvo como signo propio el gusto en deambular por la calle a cualquier hora del día o de la noche. Quizá las curiosidades del emigrante, o las del huérfano que debe apurar su maduración, o una intuitiva rebeldía al ostracismo que suele conllevar la pobreza... Por testigos y algún acta policial es conocido que un sujeto con su nombre y características, en varias ocasiones entró en comisaría por delitos menores, siendo aún niño. Era su madre, la siempre elegida destinataria de sus últimos confesados desvelos, obviamente, quien iba a rescatarlo.

Después, adolescente, fue habitual del Mercado de Abasto, recinto donde los hombres, arrojados a la darwiniana ley del más apto, probaban habilidades, y muchas veces sus destinos. Allí pasó a ser «el Melenas», y luego «el Morocho del Abasto». Trabajó en diversos oficios de mercado y de barrio, participó en pandas y en pendencias, y, sobre todo, comenzó a ejercer la gravitación de su privilegiada voz cantando.

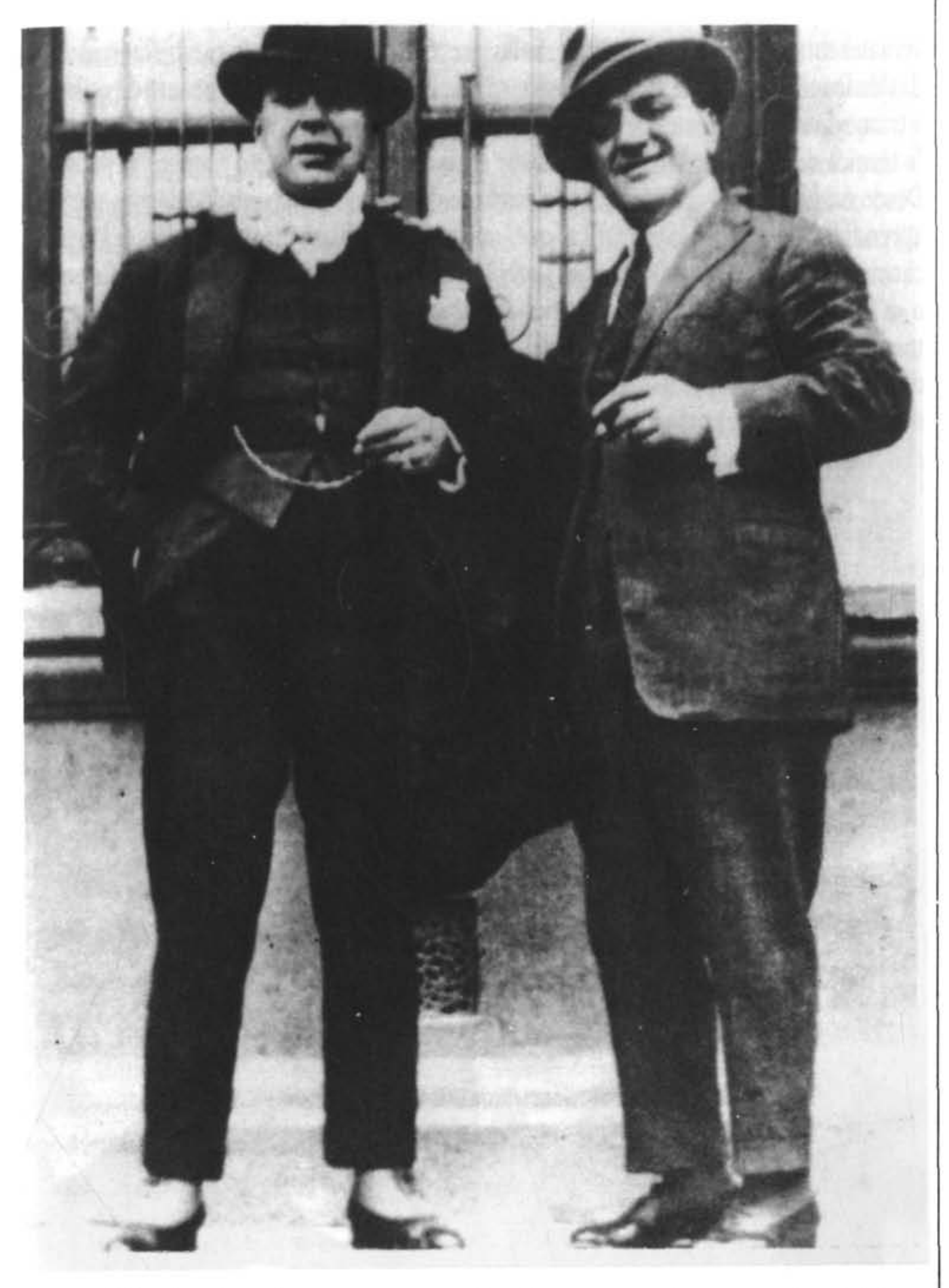
La tradición payadoresca de largo aliento en tierras sudamericanas se explicitaba en un «cantar a contrapunto», improvisando:

> A un cantor lo llaman bueno
> cuando es mejor que los piores,
> y sin ser de los mejores,
> encontrándose dos juntos,
> es deber de los cantores
> el cantar en contrapunto...[1]

Pero, hacia finales del siglo XIX, los payadores comenzaron a fijar en la repetición los mejores versos de sus improvisaciones. La figura del payador que improvisa, paulatinamente va dando lugar al cantante que interpreta un tema fijado. Esto tiene una conse-

[1] *José Hernández:* Martín Fierro.





Carlos Gardel antes de 1917

cuente obligación de perfeccionamiento musical. Ya no se atiende tanto, o sólo, a la historia que se menta en las interpretaciones, como a la «versión» que cada vocalista entrega a su auditorio. Por mor de condiciones naturales Carlos Gardel no tuvo la facilidad para improvisar de los payadores que aún tallaban en su juventud. De allí que él comenzara cantando temas «compuestos», recopilados por él mismo, en colaboración, o por otros. Sin embargo, numerosos biógrafos aseguran que entre otros fue el payador Arturo de Nava quien le enseñó los rudimentos del canto y de la guitarra. No puede pasarse por alto su frecuentación desde adolescente de los teatros de la época. El inepto payador y ya deslumbrador cantante popular, sabía o intuía que en el canto de aquellas voces uni-



versales estaba la técnica que le abriría las puertas definitivas. Frecuentaba las trastiendas de los teatros, donde él mismo aseguró que había trabajado de ayudante de utileros y tramoyistas. En la platea de las grandes salas luego, y en los propios camerinos, indaga la técnica del canto, la forma de trasmitir situaciones dramáticas o cómicas al público. Desde sus comienzos como cantante criollo fue de a poco introduciendo adornos vocales aprendidos de esta tradición lírica, que, más tarde , volcará en su creación del tango-canción. Es de señalar, a la vez, que aquellos juegos o ensayos de entonar «a lo Caruso» o «a lo Tita Ruffo» trozos de arias operísticas, los practicó durante toda la vida. Ciertamente, el llamado con justicia, «Rey del Tango», se colocó presto al lado de la lírica occidental, por vocación y olfato de músico. Más adelante, ya instalado en la profesionalidad de cantante, se acompañó de la infaltable didáctica de maestros de canto, cuidando en extremo las prodigiosas cualidades naturales de su voz.

Hasta aquí datos, referencias de comprobable normalidad en el hacer de una existencia. Sin embargo, desde los orígenes hasta el último instante trágico de su vida, incluyen-



Carlos Gardel despues de 1930



do la consabida blanca sonrisa gardeliana, se continúa alimentando las oscuridades de una leyenda. Creemos vano el pontificar verdades objetivas, pues el propio Carlos Gardel se encargó de escamotearlas. Dueño de una peculiar intuición acerca del mito que poco a poco iba encarnando, fue mezclando la baraja, alumbrando y ocultando claves. Es posible que supiera de su creciente leyenda intemporal, incluso más de lo sospechado por muchos de sus biógrafos. Con el pretexto de objetivarlo, congelarlo en la «palabra escrita» se le adjudicaron rocambolescos orígenes nacionales, le hicieron «macró» y «gigoló», cantante de partidos políticos que subrepticiamente le habrían sostenido, y sabueso de la fama. Ante la proliferante confusión sembrada por numerosos biógrafos cabe preguntarse todavía cuál es la «verdad» de su vida, cuáles los datos «fidedignos». Al final no faltan recursos, reservas «emocionales» que nos devuelvan siempre a la voz y otra vez... a la leyenda. Carlos Gardel, desde la luna del disco y desde su enigmática sonrisa, aún sobrevuela en intacta perseverancia. Y a todas luces, su figura vaticina mítica intemporalidad.

Descubre muchos rasgos de su personalidad la observación de la sociedad cuyos personajes encarnaba en su canto: esa manera de exposición dramática, esa «breve pequeña ópera» que es el tango. Una sociedad que no tenía antigüedad alguna a la cual atarse; soportaba el vértigo del devenir transformador —para bien y para mal— inventando sobre la marcha la tradición necesaria. Gran parte de sus componentes aluvionales se vieron obligados a hundir el pasado en el mar, sus lenguas, y hasta sus mismos apellidos castellanizados a la intemperie. El hombre y la mujer eran por sus obras —las propias—, y poco o nada por las de los antepasados que portaban. ¿Raro había de ser que Carlos Gardel se valiera del escándalo respecto a señalables orígenes? ¿Raro que se dijera uruguayo, francés o argentino? Durante varios años una tesis pergeñada por Erasmo Silva Cabrera, que firmaba «Avlis» (notorio revés de Silva), adjudicaba a Carlos Gardel el nacimiento en Tacuarembó, Uruguay. Según «Avlis», había sido hijo del coronel Carlos Escayola —cacique político y reconocido mujeriego— en naturales amores con Manuela Bentos de Mora. El poderoso coronel Escayola valiéndose de sus tratos con la «Compañía Francesa de Oro del Uruguay» habría mediado para que una emigrante francesa con un hijo natural, doña Berta Gardés, adoptara a su también ilegítimo, mayor nueve años que el francesito. Según esta teoría, Carlos Gardel, cantante, después de muchos años de haber sido hermano del hijo verdadero de Berta Gardés, por la muerte de éste, ocurrida a principios de la década del 20, habría pasado a ser el hijo único, fundiéndose con el otro, con el muerto. Berta Gardés de madre verdadera de un hijo y postiza del hijo de Manuela Bentos de Mora y de Carlos Escayola, habría pasado a madre única del hijo único, Carlos Gardel. Ruidoso revuelo de supuestas pistas y especulaciones levantó el teorema de «Avlis». En 1987, Jacobo A. de Diego, en un artículo en el suplemento de «Tango y Lunfardo» del diario *La Campaña* (Chivilcoy, Argentina), dio por tierra con esta teoría afirmando que la —entre otras— ciudadanía uruguaya de Carlos Gardel fue otorgada por el jefe de la policía de Tacuarembó (Uruguay) en 1914, a pedido del empresario teatral Santiago Fontanilla que la solicitó para trasladar a Carlos Gardel a una actuación en Río de Janeiro. El trámite, por otra parte nada inusual en aquel entonces en el Río de la Plata, se debió a que por la guerra del 14 resultaba peligroso viajar con ciudadanos extranje-

ros (francés e italiano para el caso de Gardel y de otro integrante del elenco), ante una posible requisa que pudiera hacer cualquier barco alemán.

Tales argumentos parecen tranquilizar las sospechas, devolviéndonos al acta de nacimiento de Charles Romuald Gardés, labrada en Toulouse el once de diciembre de 1890.

En el año 1970, el periodista Luis Ángel Formento descubrió otra razón para prestidigitaciones documentales con la nacionalidad. Carlos Gardel, al ser ciudadano francés, estaba obligado a servir en el ejército durante la primera guerra mundial. De ahí que por las mismas fechas pasara Charles Romuald Gardés a llamarse Carlos Gardel. Portó durante años carnet de identidad argentino, donde el funcionario policial amigo le asentó como nacido en Avellaneda, Buenos Aires, el once de diciembre de 1890. Parece que más tarde, ya famoso con el nombre de Carlos Gardel, perdió aquel carnet de identidad de conveniencia, y ante el nuevo problema consiguió otro donde figuraba como ciudadano argentino por adopción, nacido en Tacuarembó, Uruguay, el once de diciembre, pero tres años antes que en Toulouse, en 1887. El certificado no era un acta de nacimiento sino una fe de nacimiento extendida por el Cónsul General del Uruguay en Argentina.

Ciertamente los juegos de espejos con su identidad nacional sirvieron a las chanzas y «cachadas» gardelianas. Ante las insidiosas preguntas al respecto contestó: «Nací en Buenos Aires... a los dos años y medio de edad». Por otra parte, en diversas ocasiones celebró curiosos cumpleaños que le endilgaban varios años más que los tuviera según el acta de nacimiento fechada el once de diciembre de 1890.

Lo cierto es que si somos paisanos de algún país o paisaje geográfico y urbano, Gardel lo es del Río de la Plata. El refrán popular, todavía más concluyente, dice que «uno no es de donde nace, sino de donde pace». Carlos Gardel, argentino, porteño, rioplatense nacido en Toulouse, tierra de trovadores, y fallecido en Medellín, Colombia, país amante del tango, el veinticuatro de junio de 1935.

Durante los siglos XVIII y XIX, sobre un pie musical heredado de Andalucía, se cantaba improvisando a contrapunto. Con la antedicha paulatina fijación de composiciones se abrieron nuevas perspectivas a comienzos de siglo para la canción criolla. Empezó a institucionalizarse, en lugar del contrapunto, el cantar a dúo, con sus variantes en terceto y cuarteto. Carlos Gardel se convirtió en benficiario de tal modalidad. Su fama se extendía primero en el barrio del Abasto y amenazaba extenderse —por calidad— hacia otros recintos. Debía probar para ello cualidades con otros cantantes en parecidas condiciones. Fue en una casa de la calle Guardia Vieja, ante un tribunal de unas treinta personas, donde se midió con José Razzano, llamado «El Oriental» por provenir del oriente inmediato a Buenos Aires, Uruguay. Aquel encuentro, que se planteó como torneo, acabó siendo el comienzo de un dúo en 1911, mantenido en una extensa discografía (iniciada en 1917) con repertorio casi exclusivo de canciones criollas hasta el año 1925.

Fue un período bastante largo y público en gran parte, como para que nuestro personaje, Carlos Gardel, definiera importantes trazas de su vida. Y para que se abrieran los cauces por donde correrá su leyenda. Si bien el tango había definido abiertamente su perfil musical y la fuerza dionisíaca que hizo bailar esa genuina, inédita tradición popular surgida de la mezcla, no existía aún como canción. Aunque los músicos del tango sí compar-



tieron patios y recintos sagrados con los cantores criollos. Fue al poco tiempo de aquel encuentro con Razzano, en 1913, cuando se produjeron dos hechos promisorios en la vida de Gardel. Por un lado sus primeras grabaciones discográficas de temas criollos —es obvio—, en el único sistema de entonces: el acústico. Y en otro orden, una escena apoteósica, rayana en increíble epifanía vivida como un sospechoso exceso por el propio homenajeado. Una noche en que el dúo Gardel-Razzano cantaba en una confitería porteña, fueron invitados a continuar la velada en el Armenonville, el más lujoso cabaret de entonces; lujoso en aquellos años de las primeras y asombrosas vacas gordas en Argentina, país que ostentaba el cuarto lugar en ingresos per cápita del mundo, y cuya capital era la séptima ciudad que inauguraba una línea de costosos trenes subterráneos. El cabaret era recinto prácticamente exclusivo de la aristocracia adinerada, verdadera beneficiaria de aquel enorme caudal de divisas que entraba en el país de las exportaciones agropecuarias. Después de un impresionante éxito entreverado de bises y aclamaciones, Gardel y Razzano fueron llevados en andas por la calle adyacente. El «francesito» andariego de calles y salpicado de pendencias, el cantante de bodegones y dudosos tablados de barrios y pueblos, fue ovacionado, subido repentinamente a la epifanía por los «niños bien» de la oligarquía porteña. A la vez, aquella misma noche comenzó a sonreírle la fortuna por mérito propio: el empresario los contraró allí mismo, ofreciéndoles una remuneración diaria equivalente a la que hubieran supuesto mensual. En andas de los «niños bien» Carlos Gardel incrédulo murmuró a su compañero Razzano: «Mirá, José, yo creo que nos



Carlos Gardel cantando...





están agarrando para la farra». Y todavía incrédulo, cuando escuchó la oferta del empresario: «José, ¿estás seguro? Por esa plata soy capaz hasta de lavarles los platos, además de cantar».

El destino lo ponía en brazos de una fama auroral a la que Carlos Gardel respondería con perseverante encomio en su perfeccionamiento artístico.

La intelectualidad sudamericana estaba en afanosa búsqueda de símbolos y pautas que definieran la identidad de las jóvenes repúblicas. Es, paradójicamente, en el Río de la Plata más numerosa la intelectualidad que se cierra al tango, música de fusión e hibridaje. Emparentados o pertenecientes a las clases dirigentes —propietarias de campos de dos mil y tres mil kilómetros cuadrados de superficie—, veían en la inmigración una necesidad a la vez que una amenaza. La quisieron a toda costa europea para suplantar al indígena y al mismo mestizo; la requerían para cultivar sus campos y edificar modernas ciudades. Sin embargo, sospechaban que aquel aluvión traería cambios que iban a comprometer su condición social y que poner en práctica los ideales escritos en las constituciones liberales, sería otra cosa que meros textos.

Asimismo, el «canto criollo» que, alternativamente con trajes de gaucho o smoking, practicaba el dúo Gardel-Razzano, era como un término de unidad en la polémica, una salida encomiable para los mismos conservadores. Mentaban temas camperos, amores separados por la reja de una ventana, endechas, olvidos, aires frescos del amor y de la vida que se referían más a memorias elaboradas que a aquel presente. La manera de cantarlos era lo original y conmovedor. De ahí que para agasajar a intelectuales llegados al Río de la Plata, como Ortega y Gasset, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, se contrató al dúo. Igualmente fueron contratados para dar sabor criollo (nacional) a los homenajes auspiciados para miembros de la Corona británica y la italiana.

La afirmación del tango como música que prendaba a la juventud de entonces era un hecho que incluía a los hijos de todas las clases sociales. Los «pibes músicos» en palcos de café, salones y cabarets, demostraban a las claras que el tango se hacía con aquella movilidad social fruto del crecimiento económico y de la inmigración. Había nacido la orquesta típica que incorporó el piano en su conjunto —definitivamente—, en la primera década del siglo. Amén de violines, contrabajo, algún tardío clarinete o flauta, el bandoneón sentaba su presencia como el corazón que iba a latir en la orquesta para siempre. Los tríos rudimentarios de la era empírica iban siendo desplazados por estas orquestas de gran sonoridad, ejecutantes de bellísimas composiciones, competitivas y favoritas a los oídos educados en la gran música lírica de Occidente.

A su vez, el dúo Gardel-Razzano, como otros afines en su género, había madurado el estilo criollo enriqueciendo con mejores arreglos vocales el antiguo y uniforme «cantar por cifra». Pero, a todas luces, aquel mismo público que bailaba el tango y que asistía entusiasta a las presentaciones de los cantantes, temperamentalmente estaría reclamando un nuevo género. Los temas criollos tuvieron notoria aceptación porque Buenos Aires evocaba al fondo de sus calles, inmediata, la profunda gravitación de la pampa. La moda afrancesada no podía ensordecer ante aquella húmeda y pródiga llanura que era fuente



de la riqueza urbana. Sin embargo, la urbe en sí misma, con su bullente devenir transformador, carecía de expresión propia. La genuina música de esa urbe, el tango, balbuceaba un horizonte de palabras, una manera —aún inexperta— de contar sus propias, cotidianas, hondas historias. Por ahí andaba Villoldo..., algunos anónimos copleros, autores de sainete que acoplaron temas a los tangos. Letras que sin llegar a convencer definitivamente, iban de labios en oídos, de punta a punta, preludiando la gran novedad que se reclamaba de una vez.

Se observan en el dúo Gardel-Razzano desarrollos diferenciados que al final serían divergentes. Carlos Gardel aparece tentado de buscar la expresión artística que planteaba y deseaba aquella nueva entidad histórico-social; y, evidentemente, a pesar de la enconada resistencia que opusieran los sectores oficiales y tradicionalistas, estaba a todas luces en el tango. Música y danza que ya representaban, ante propios y extraños, un perfil genuino, inédito y diferenciador de la nueva cultura rioplatense. No tenía letra definitoria, pero ya se trabajaba en tal sentido.

En 1917 Pascual Contursi, un vate popular a caballo entre la tradición payadoresca y las exigencias de la urbe moderna expresada en el tango, fue quien dio con la forma letrística justa. No fue sobresaliente compositor musical, antes bien fue un poeta popular —además de autor teatral— que utilizó la música de tangos ya elaborada. Carlos Gardel, en reuniones de amigos, en cafetines y cabarets de Buenos Aires y Montevideo, conoció la letra que Pascul Contursi —también zapatero y anarquista— había escrito para el tango «Lita» del músico Samuel Castriota. Contursi lo entonaba con convicción pero sin demasiada calidad interpretativa. Parece que José Razzano era renuente a incluirlo en el repertorio del dúo. Era que Pascual Contursi se asomó como contrariando en su letra el paulatino adecentamiento que ya pugnaba en el tango. Hace abierto uso del lunfardo, esa jerga del arrabal, y narra una historia de amor entre personajes que no son otros que los mismos actores de la forja del tango.

> Percanta que me amuraste
> en lo mejor de mi vida.
> (...)
> Y si vieras la catrera
> cómo se ponde cabrera
> cuando no nos ve a los dos.
> (...)
> Y la lámpara del cuarto
> también tu ausencia ha sentido
> porque su luz no ha querido
> mi noche triste alumbrar.

Con esta letra Carlos Gardel, sobre música del tango *Lita*, construyó una obra nueva para la que propuso, convenciendo a músico y letrista, el título *Mi noche triste*. Lo estrenó como solista en el canto, acompañado en guitarra por José Ricardo. El éxito fue espontáneo. De súbito había encontrado la forma definitoria del tango-canción, pautándolo para siempre. Hay en la primera grabación de 1918 un sesgo de prisa al cantarlo, se nota quizá demasiado brillo en la voz de Gardel; pero sobre ese mismo molde trabajaría sus



copiosas interpretaciones del tango-canción... y la impecable versión posterior de *Mi noche triste* de 1930.

Continuó cantando a dúo con Razzano temas criollos; es más, hasta la última época de su vida perseveró con zambas, estilos y tonadas. Sin embargo, desde aquella creación arquetípica en 1917, se sucederá la inclusión cada vez más proliferante de tangos, siempre sólo, con acompañamiento de mejores guitarras e incluso de orquesta.

No puede entenderse el tango-canción fuera de este alumbramiento. Carlos Gardel introdujo en el tango el valor definitivo de la palabra; canta imponiendo en las inflexiones de la voz el drama narrado en el poema, une letra y música en una forma auroral y futura, encuentra el tono que inexorablemente deberán consultar todos los cantantes de tango.

A cuenta de inventario y de arqueología para nosotros, aunque es seguro que no para el protagonista, fue también en 1917 cuando Carlos Gardel actuó en su primera película muda del cine argentino: *Flor de durazno.* Para sorpresa de acólitos y desinformados, allí aparece un Carlos Gardel que pesa 118 kilos, (para 1,71 metros de estatura). Y, obviamente, con «pesados», sobreactuados gestos de inexperto, imposible actor. Hechos que importan a la historiografía, y fueron el trepidante toque de alerta para el cantor. Comprobó que desconcertantes golpes de la suerte en su carrera (intentó abandonar repetidas veces la filmación), le iban grandes. Aparte de proponerse el arduo trabajo de mejorar su probable condición actoral, juzgó imprescindible bajar de peso. Tenía contras demoledoras: era gran comedor y bebedor. Sin embargo —hijo del rigor y de prometeico destino—, con agotadoras horas de gimnasia, abrasadores baños turcos, y golpes de toalla mojada, logró aquellos bien parecidos 75 kilos con que se lo ve en fotografías y películas. No por el camino de la privación y el ascetismo, sino antes, el de pujar unos excesos con otros.

Mientras tanto... más tangos en su repertorio. Y la carrera de solista que iba cobrando relevante impulso. En 1922 el dúo grabó sesenta y cinco piezas; de ellas en sólo diez se oye la voz de Razzano. Tras el éxito de primer tango-canción pulularon los letristas y compositores para la nueva modalidad que había modificado su partitura, transformándose en «cantable». Carlos Gardel estrenó e instauró los frutos de aquella abundante cornucopia. Cuentan diversos testigos que muchos temas grabados por Gardel significaron «gauchadas», gestos de prodigalidad con amigos que «andaban en la mala». Aunque hay que apuntarlo, el cantor se reservó siempre condición de demiurgo: alteró letras, exclamaciones, hasta sentidos, según su inspiración general o repentina. Dramatizaba en su manera de cantar, se posesionaba, volvía gardeliano el tema, muchas veces sin consultar a los autores.

Mientras tanto... lejos de reduccionismos «sociológicos», Carlos Gardel cantaba para el numeroso público de los teatros populares como para las restringidas salas de los adinerados. En muchos casos, de una función a otra con sólo el tiempo para cambiarse de traje. Y se adineraba él: la fama, los discos... y a la vez que era generoso en el gastar, tenía la desenfrenada pasión por las carreras de caballos. Los «lujos camperos» fueron urbanizados en el hipódromo; sus tangos compuestos o arreglados a partir de este tema



son abundante muestra. Sin embargo, no fue este un rasgo excepcional teniendo en cuenta la importancia de los caballos en usos, costumbres y economía del Río de la Plata. Lo que sí destaca es que Gardel pudiera convertir en bellísimos tangos una temática natural y casi privativa de folclore.

¿Era la representación de aspiraciones colectivas de ser ricos, exitosos...? ¿Condensaba el sueño de los inmigrantes que viajaron para «hacer la América»? En parte es cierto, aunque empobrecedor... Cantaba bien, excepcionalmente bien; encarnaba en el canto a los diversísimos personajes de un vasto horizonte humano: ¿no son fundantes razones para el entusiasmo popular?

Mientras tanto... ¿Sus amores? ¿Sus mujeres? Verdadero cono de sombra en la leyenda gardeliana ha dado tema a quien lo buscara, desde los que le adjudicaron una encubierta homosexualidad, tributaria del «único amor de su vida, la madre», hasta quienes le vieron tratante de blancas, gigoló internacional, inveterado y secreto Casanova del siglo XX. Otra vez la leyenda nos devuelve a la puerta y al muro del enigma. Cultivó la



Carlos Gardel con Isabel del Valle, su novia adolescente

amistad masculina sin rodeos, en las buenas y en las malas, amistades hasta la muerte en el accidente de Medellín. Quizá, reprobablemente, muchas horas de intimidad con la desnuda existencia, con el desamparo esencial, las compartió sólo con amigos. Y en ello no escapó a una costumbre, casi un rito, de estos rioplatenses integrantes o herederos de aquel torrente aluvional y migratorio, compuesto en un 70% sólo por hombres. Es cierto que caben las precisiones unamunianas para aquella época de la disociación entre esposa y querida, madre que siempre era una santa y amantes siempre prostitutas. En el Río de la Plata ello se veía aumentado por el hecho demográfico de la inmigración mayoritariamente masculina. Los burdeles y casas de baile donde alboreó el tango son una flagrante realidad; como bodegones y cafés que estiraron su aliento hasta la década de oro del renacimiento tanguero, la del 40, concurridos por una clientela exclusiva de hombres. Por regla de tres, por simple, aviesa proyección, una generalidad de rioplatenses caería bajo la presunción de los sospechosos biógrafos que inventaron la encubierta homosexualidad de Carlos Gardel. Por extensión, no escaparían a esta presunción los numerosos «amigos que se confiesan abandonados» por la percanta de las letras de tango.

Respecto a la trata de blancas, es cierto que fue íntimo de notorias madamas, entre otras de Madame Jeanne, en cuya «casa de señoritas» cantó horas antes de conocer la epifanía súbita en el cabaret «Armenonville», en 1913.

El tango canción de los primeros tiempos siempre estuvo mezclado con los ambientes turbios y las crudezas de la vida. Gómez de la Serna puntualizó que a diferencia de otras músicas populares «el tango es un tablón para los náufragos y un abismo para las mujeres (...) Tocan otras músicas para que se cierren las heridas, pero el tango toca y canta para que se abran, para que sigan abiertas, para recordarlas, para meter el dedo en ellas y abrirlas al sesgo»[2]

En verdad, hubo amistades no clasificadas con «Ritanas», «Margots», «Ivonnes», y otra, quizás espectacular, con la baronesa inglesa Sally de Wakefield. Se sabe que Carlos Gardel paseó colgando de su famoso brazo a la quincuagenaria noble, que correspondía con suntuosos regalos de gardenias con pétalos de oro..., y que financió parte de las películas gardelianas. Hechos, datos, personajes en momentos de su vida, entre viajes, «migraciones» por la pirámide social, intimidades, franquezas y picarescas. Tampoco faltó la consabida «novia oficial», aquella Isabel del Valle con quien compartió pisito puesto por él mismo.

Reservado, renuente a confesiones públicas, hay sin embargo dos declaraciones en las que quizá se perfiló inveterado Don Juan o airoso Casanova: «¿Para qué hacer desgraciada a una pudiendo hacer dichosas a tantas?» Y otra, tal vez precavida: «No me faltan, pero tampoco me sobran. Soy yo, sin embargo, el que no quiere avanzar un paso más allá de lo prudente con las mujeres. Anotá tres cosas que tengo en cuenta para no bandearme: cuido la salud, cuido la gola y cuido la tranquilidad. Si les dedicás más tiempo que el indispensable, la farra termina aplicándote la furca al físico, te arruina la voz y perdés la libertad, sos esclavo del metejón. Piano, piano... entonces... aunque me gusten como el arroz con leche».

En otra ocasión, a una cronista de *El Diario Nacional* de Bogotá, después que le insistiera sobre su opinión respecto al divorcio, hábil contestó: «Debido a mi carrera, no soy partidario del matrimonio...»

[2] *Ramón Gómez de la Serna.* Interpretación del tango. *Alvino y asociado editores. Buenos Aires, 1979.*



Hay hechos que agregan luces y sombras, según el consumidor. Por declaraciones del folclorista Cristino Tapia, él mismo habría servido de testigo de un matrimonio secreto celebrado en la casa que Gardel compartió con Isabel del Valle, en la calle Rodríguez Peña de la ciudad de Buenos Aires. No hay hasta el presente documentos judiciales al respecto; sin embargo, Cristino Tapia testimonió que el casamiento secreto fue obligado por los hermanos de Isabel del Valle, que tenía trece años cuando empezó sus relaciones sentimentales con Carlos Gardel en 1920. Asimismo, estando Gardel en Estados Unidos, ordenó por carta a su apoderado en Buenos Aires, Enrique Defino, que terminara de pagar la última casa adquirida en la calle Directorio y que la misma pasara a manos de la familia de Isabel del Valle.

Se han hecho públicas algunas cartas de Carlos Gardel a Isabel del Valle, y hay también referencias a ella en cartas de Gardel a sus amigos y al apoderado. En estas últimas dice a veces que no deseaba hacerle perder tiempo a Isabel, y en otras que quería «terminar con ella y su familia».

En 1935, después de la muerte de Carlos Gardel, Isabel del Valle, en un reportaje de la revista *El Hogar*, dijo que esperaba a su amado en julio de ese año para casarse con él. Las últimas fotografías de la estancia de Gardel en Buenos Aires lo evidencian en inocultable intimidad con Isabel del Valle, convertida definitivamente para las revistas del corazón en el «amor eterno» del cantante. Aunque después de su muerte menudearon las «revelaciones» sobre uno de los aspectos que más exaltaron mórbidas curiosidades: mujeres que contaron rocambolescas historias de amor con Carlos Gardel. Incluso hijos secretos del cantante que fantasearon con hilachas de la herencia mítica.

En verdad, hubo siempre una especie de complicidad inexplicitada entre amigos, testigos y biógrafos, con la actitud del propio Carlos Gardel. Quizá partícipes todos de no escritas leyes generales que hacen a los personajes destinados a cierta condición de míticos. Una recurrente tendencia al secreto... y a la «revelación» cuyo fogonazo alumbra de golpe aspectos que a la vez se oscurecen o se trasmutan; dudas, incertidumbres, luminosas certezas que nos devuelven —siempre— a la luna del disco para escucharlo de nuevo, cantando su tango inacabable.

La voz..., la voz, esa manera de cantar el viento en las cuerdas de la garganta... pero el viento de cada uno, individual, intransferible.

La voz, diferente, única de Carlos Gardel, barítono, que podía extenderse a registros de tenor y de bajo, sintetiza la obra de delicada fusión entre un arte y un destino. Barítono brillante, con los años su voz fue cambiando de color, volviéndose más aterciopelada y grave. Poseía cuerdas vocales de excepción, instinto de cantante, y clara conciencia de la importancia de cuidar la voz. Se acompañó a lo largo de su carrera con el tango de la ayuda de maestros de canto. Utilizó adornos vocales propios de la tradición operística para plasmar el tango-canción «nacido de su voz». Mas el suyo fue un uso temperamental de la técnica para expresar en vívida tesitura climas, hechos, personajes marcados fatalmente por su inconfundible gardeliana forma. Pautó la manera de frasear el tango, de emplear el *tempo rubato*, definiendo un modelo, hasta un espejo en el que debieron observarse todos los cantantes posteriores. En cada tango cantado por Carlos Gardel está



Mate y guitarra, su intimidad en España, año 1928

presente aquella intuición dramática instauradora de un clima que nos implica. Era tan notoria su expresividad en vivo, tan justa la manera de no demostrar esfuerzos ni agonías que los públicos de otros idiomas se le entregaron sin reservas. A falta del conocimiento de las letras, franceses, y gente de habla inglesa, tarareaban o silbaban los temas vocalizados por el cantante. Empresarios de la radio y del disco intentaron que Gardel interpretara en francés, inglés e italiano los tangos rioplatenses. Después de difíciles pruebas, el artista terminó negándose rotundamente: «Cómo voy a cantar palabras que no entiendo, frases que no siento. Hay algo en mí que vibra al sonido de palabras que me son familiares, que están hondamente arraigadas en lo más íntimo de mi ser; palabras que aprendí en mi niñez, que tienen el significado de cosas muy nuestras, imposibles de trasmutar. Mi idioma, señores, es el español... o mejor aún, el porteño...» Declaraciones hechas en Nueva York, cuando actuaba en la N.B.C. a principios del año 1934: Carlos Gardel, el artista internacional mejor pagado hasta entonces en Estados Unidos, donde estos datos cobran especial elocuencia.



Fue Carlos Gardel quien dio definitiva internacionalización al tango. Después de convertirlo en la canción expresiva del Río de la Plata inició su paseo por el mundo en España el año 1923. Se presentó con la compañía teatral «Rivera-Rosas» y en dúo con José Razzano; los guitarristas José Ricardo y Guillermo Barbieri acompañaron al dúo; exhibiendo en los escenarios españoles lujosos atuendos gauchescos previsibles en los artistas que venían de la pampa. A sus presentaciones concurrió la nobleza española, encabezada por la Reina Victoria Eugenia y la Infanta Isabel, mientras las plateas populares estaban colmadas en los teatros Plaza, Apolo y Price de Madrid. La aceptación fue promisoria: la suerte estaba echada. Y lo estaba para Carlos Gardel convertido en solista absoluto en 1925, a consecuencia del agotamiento de las cuerdas vocales de su compañero Razzano.

En 1925 regresó a España con la misma compañía teatral, actuando en Barcelona donde realizó sus primeras grabaciones europeas. Desvinculado de la compañía fue contratado para actuar en Madrid durante la aún hoy llamada «cuesta de enero». Época en la que —entonces—, por razón de las nevadas y retracciones económicas, las salas teatrales cerraban sus puertas. «Durante aquellos días Madrid es un cementerio. No se ve un alma por las calles y las salas tienen que cerrar sus puertas por falta de público... Iba por diez días y trabajé un mes, día y noche... ¡Para qué les digo más!...» declaró entusiasmado el propio Carlos Gardel.

Las grabaciones de tangos se sucedían, ya con el sistema eléctrico que mejoró notablemente la limpieza del sonido. Su repertorio de tangos aumentó por el afán de letristas empeñados en buscar la «clave de tango» en la voz de Gardel. No pudo escapar a esta evolución gardeliana la marcha global del tango, el progreso de su íntima fibra conectada entonces a la gran tradición que aportaban los músicos de conservatorio. Fue a propósito, cuando el amanecido tango-canción se afianzó, que músicos de escuela, pibes provenientes de la clase media, formados en la lectura del pentagrama, condujeron al tango a su canonización ulterior. Partitura en atril y ejecución según arreglos, fue la marca definitiva instaurada en la década del 20. Inevitable, la conexión Carlos Gardel-Guardia Nueva salta a la vista. El tango cantable adquirió estructura en las composiciones de Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián, y el artífice señalado de esta Guardia, Julio De Caro.

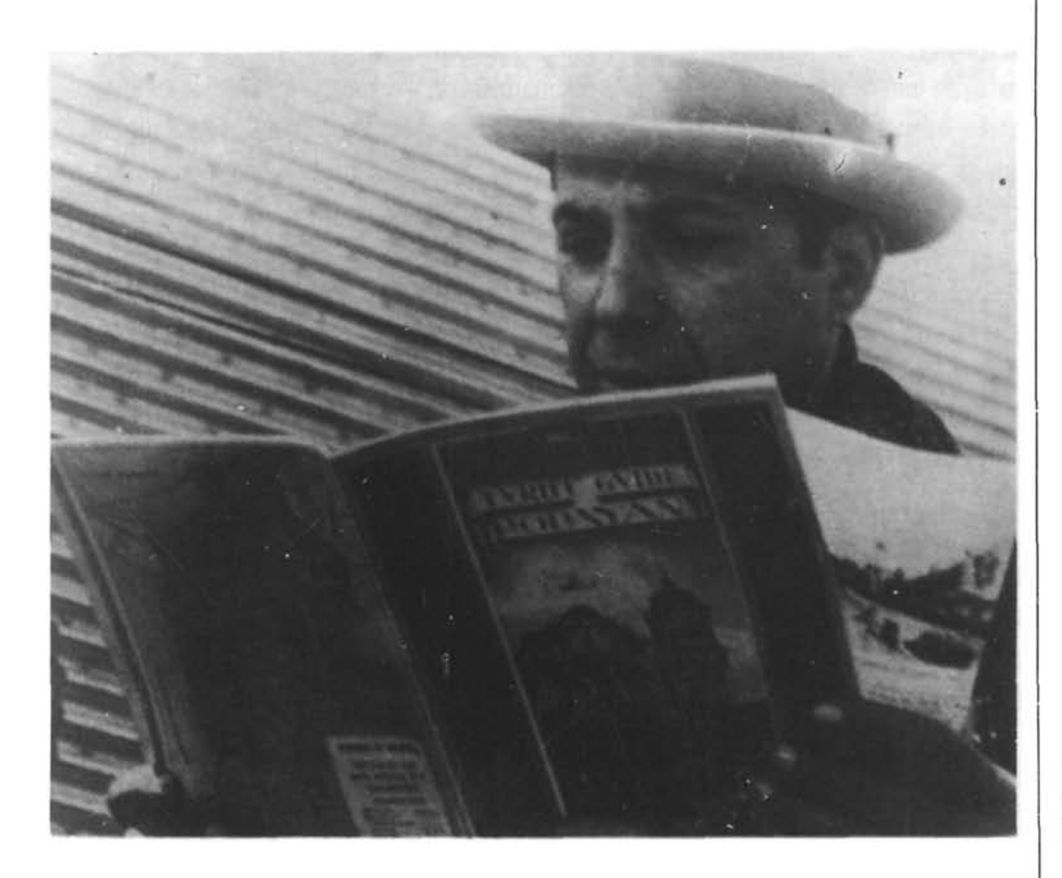
En 1928, acompañado por dos concertistas de guitarra, Carlos Gardel desembarcó en España. En el puerto de Barcelona el Ayuntamiento, en nombre del público catalán, le obsequió la mascota automovilística de entonces: un flamante Graham Paige para el que Gardel contrató a un chófer particular: Antonio Sumage, llamado el «Aviador» porque utilizaba antiparras. Grabó numerosos temas, actuó en la radio y en teatros de Barcelona, Madrid, Santander, San Sebastián, Bilbao... Y firmó contrato para actuar en París, la ciudad meta de los artistas y segunda capital del tango. Allí su estreno fue tan estruendoso que conmovido el propio Gardel comentó al «Aviador»: «¡Pero, che...! ¿Estamos en París o en Buenos Aires?» Carteles compartidos con Maurice Chevalier, Mistinguette, Lucienne Boyer... Plateas ocupadas por el entonces Presidente de la República francesa y representaciones diplomáticas diversas... Amistad con Charles Chaplin y la baronesa Wakefield... Hechos, anécdotas, aguafuertes que prueban sus partidas como artista universal con centro



En los últimos tiempos de su carrera, en Nueva York, con Alfredo Le Pera

de gravitación en el tango. Eligió cuidadosamente sus temas, los preparaba, se ensayaba harto con acompañamientos de piano. Sus guitarristas eran entonces un trío de primera calidad que continuaban siendo el marco musical preferido. En algunas ocasiones se presentó cantando con acompañamiento orquestal, aunque intranquilo, miraba con desconfianza a los instrumentistas, tal vez celoso de que empalidecieran su lucimiento vocal.

Su comentado don de gentes no era ajeno a cierto pudor en los siempre difíciles momentos previos a la presentación en escenarios desconocidos. Ya José Razzano, en los tiempos del dúo, lo advirtió retraído y tortuoso en la intimidad: «Tan pronto vencíale el abatimiento, como lo asaltaba un ansia incontenible de triunfar... Necesitaba que alguien a su lado le hiciera sentir la voluntad que por momentos lo abandonaba. Era un fatalista». En efecto, sabedor de que portaba un mensaje que podía ser incomprendido, temblaba entre bambalinas antes de los estrenos... para luego posesionarse tanto que en cierta ocasión rompió una silla, apretando la furia convocante de la historia que cantaba. Una noche, su amigo Julio De Caro actuaba por primera vez en el Palace Mediterranée, de Niza. La concurrencia de personalidades artísticas y políticas había paralizado a De Caro: no podía mover la batuta para arrancar con el primer tango. De entre el público emergió Carlos Gardel; subió al escenario y anunció en correcto francés: «Señoras y señores: esta noche tocará aquí, en Niza, la mejor orquesta de tangos del Río de la Plata, y, por lo tanto, del mundo: Julio De Caro». Un cerrado aplauso disparó los bríos del asustado director en el bellísimo tango *Mala junta* de su propia autoría.



Carlos Gardel en Medellín, antes de subir al avión que está como fondo



Junto al extraordinario sentido dinámico y práctico sobre su carrera artística, Gardel cultivaba la sospecha acerca de correspondencias numerológicas, temporales y mágicas entre distintos acontecimientos que vivió. Cuentan que su número era el 48, número de jugar a la lotería, apostar a los caballos y de sentarse a una mesa —la 48— siempre reservada para él en «El Tropezón», restaurante al que concurría a comer sus pucheretes cuando retornaba de los pavos trufados en París.

Pero hay mucha más hondura en este terreno de la sospecha y los oráculos en la vida y la leyenda de Gardel que ya advertiremos en sus años finales.

En París se convirtió en artista internacional del tango-canción, pero declaró que él «no es nadie, que es el tango el que triunfa». Se reencontró con el cine, a medida que sumaba estrenos y grabaciones que engrosaban la lista superior a las ochocientas piezas a lo largo de su carrera. Se le ve en las películas filmadas en Francia bastante mejorado respecto a sus experiencias rioplatenses. Pero no convence el actor de los diversos papeles que «comercialmente» le asignaron ante la enormidad del cantante. Uno espera, en suspenso, aquellas escenas en que aparece cantando y donde todas las reservas se van al suelo. Entonces, la convicción de la voz nos devuelve la verdad de los personajes que encarna. Nos parece que el texto literario fuera insuficiente, que fuera por detrás del canto. Valoró como nunca se hiciera en el tango la sustancialidad de la palabra, pero no intelectualizó lo que cantaba. Lo cantó con inocencia, sin evidentes elaboraciones. Es, paradójicamente, la puesta en escena de una tensa serenidad en el cantar, ante lo tremendo o lo cursi que esté narrando. El tango —meridianamente situado en el arte popular— es arte de pasiones de abajo. Aquellas situadas debajo de la cabeza, viscerales, del corazón. El amor, la traición, el odio, la desolación, la nostalgia, el sabor del entusiasmo o la desdicha. No parte de una noción, sino que a través de una historia —y hasta de un aguafuerte— que narra, busca encontrarse, saber qué pasión está en juego. Desde aquella tensa serenidad busca saber; los histriónicos, los comerciales que no duran más de una moda, creen ya saberlo. Cantan algo que prejuiciosamente ostentan conocer.

Después de filmar en los estudios Joinville que la Paramount tenía en París, el viaje a los estudios de Long Island en Nueva York. Sabidas historias que periódicamente en pantallas de cine y televisión de diversos países del mundo se pasan y se vuelven a pasar. A Carlos Gardel le fascinaba la técnica norteamericana, aunque defendía pertinaz el reparto de actores «latinoamericanos y españoles». Discutía con directores y empresarios, afirmándose en su guionista, Alfredo Le Pera, que asociado con Gardel como tocado por el ángel escribió algunas de las mejores letras de tango. Los argumentos en general son débiles y destinados al suculento mercado del tango. Quizá pretextuales para lucimiento del cantante que era quien, en su casi totalidad, componía la música de sus películas. Imagínese el vértigo de trabajo al que estuvo sometido que las últimas cinco películas se filmaron en sólo nueve meses.

Mucho se ha especulado sobre cuál era el país del Gardel de los últimos años. Según Julio De Caro en París añoraba Buenos Aires, pero se sentía mejor tratado, siendo ya «el Rey del Tango». Aunque marcado por el karma del emigrante, aquella copiosa nostalgia

del tango, que tantas veces asoma en Carlos Gardel, tal vez exprese añoranzas de lo perdido, de la inocencia ajusticiada por el paso del tiempo. Elocuente y hasta patética puede notarse en la interpretación de *Volver,* cuya música le pertenece sobre letra de Alfredo Le Pera. Se cuenta que en aquel transatlántico de utilería, rolando en un mar simulado bajo la nieve que caía en Nueva York, cuando cantó *Volver* en la filmación, utileros, periodistas, actores, camarógrafos y gente que merodeaba por ahí suspendió su trabajo para aplaudirlo, contagiados de la emoción que abrazó al intérprete.

Quizá nosotros, testigos lejanos de su memoria, sabuesos de las aún imperfectas grabaciones que dejó, caminamos con la sensación de que Carlos Gardel canta un tango interminable. Que podría cantar tantos de los muchos que se escribieron después. Letras

Los restos de Carlos Gardel. Buenos Aires, calle Corrientes, año 1936.

que encienden el reflexivo cigarrillo y hasta lo apagan como un tiro de final. Probablemente, Carlos Gardel observaría que su creación absoluta, el tango-canción, ha enderezado sus palabras hacia indagaciones más filosóficas, hacia un «mayor chamuyo» consigo mismo en lenguaje agónico o literario. Quizá sentiría que hay dos tiempos: uno donde el cantante, siendo una cuerda más de la orquesta, logró hacer bailar a la gente, cosa esta que le podría alcanzar para un asombro casero, o un desdén. Y el otro tiempo, donde los cantantes —escasísimos— nos ponen sañudos, introvertidos hasta el hermetismo. Pero sabría Gardel que el genuino tango, aquel que cuenta una historia, un drama de vida, pasión y muerte, está en los que él cantaba, en los matinales de la larga epopeya del tango-canción, con setenta años de perseverancia.

El seis de noviembre de 1933, Carlos Gardel registró sus últimas grabaciones realizadas en Buenos Aires.

Al día siguiente, redactó y firmó su testamento ológrafo, donde asegura que nació en Toulouse el once de diciembre de 1890. Y que era hijo de Berthe Gardes, a quien nombra heredera universal. No debe suma alguna y perdona todo lo que le deben.

En el mismo día, siete de noviembre de 1933, festejó su despedida a bordo del barco «Conte Biancamano» que lo trasladó a Europa. Nunca más volvió a ver Buenos Aires.

Después de las películas filmadas en París y Nueva York, inició la última gira de su vida. Puerto Rico, Antillas Menores, Venezuela, Colombia... Hay historiadores que comentan que nunca se había visto en ese mundo de América tal honor de multitudes frente a personaje alguno... Al parecer, el Gobernador de Puerto Rico, como el entonces dictador de Venezuela, lo advirtieron mostrándose reverentes ante el cantante y pugnando por salir en las fotografías junto a él. Gentes de diversos orígenes se apiñaban, deliraban, rompían cercos policiales para acercarse a Carlos Gardel. En su última presentación pública, en los estudios de la emisora *La Voz de La Víctor,* en Bogotá, visiblemente emocionado expresaba ante la anhelante multitud que lo aplaudía: «...Gracias amigos... muchas gracias por tanta amabilidad (...). No sé si volveré, porque el hombre propone y Dios dispone (...). No puedo decirles adiós, sino hasta siempre... hasta siempre, mis amigos». Después hay abundantes fotografías y crónicas periodísticas... En la última fotografía un inocultable gesto de cansancio o de preocupación.

A los quince días, el veinticuatro de junio de 1935, Carlos Gardel emprendería su último viaje, el de retorno a la luna de nuestros discos.

En autobuses urbanos y de larga distancia, en los talleres, en almacenes y oficinas, en clubes y casas americanas, Gardel sonríe o canta. Más allá de las fronteras de Argentina el mito gardeliano vive con un fervor que vence las cinco décadas de su muerte. En 1986 los periódicos del mundo comentaron que en Medellín, Colombia, en un episodio de «tragos y tangos», según el informe policial, tres muertos acabaron una disputa entre partidarios del tango y los partidarios de otros ritmos. Ocurrió el veinticuatro de junio durante la celebración del aniversario de la aciaga muerte de Carlos Gardel.

Es sabido que en muchos países, para tal fecha, habrá, como todos los años, exhibición de sus películas, notas en los periódicos, reportajes en la televisión, recordatorios radia-



El bronce que sonríe, **la estatua de Carlos Gardel en el cementerio de La Chacarita, Buenos Aires**

les. No faltarán quienes enciendan la vela votiva que alumbre su alma en el mundo de las sombras: el mismo rito que se cumple con los antepasados más entrañables. Es que Carlos Gardel siempre vuelve universales aquellos poemas que dibujan la leyenda de las ciudades que nacieron en las ilusiones de este siglo. Su centro de gravedad, Buenos Aires; su irradiación, el mundo latino, el sajón, y hasta lejanos puntos del planeta como Japón o Filipinas. El significado de las letras en el primero, las inflexiones de la voz en todos.

Se ha dicho que representó una especie de modelo —¿pater noster?— para las aspiraciones de cierto arte popular. Es curioso que revistiera algunos rasgos básicos que conformaron la leyenda de los personajes primigenios, profetas para unos pueblos, héroes de raíz épica para otros. El nacimiento en precarias condiciones, de padre oscuro o desconocido, infancia humilde e identificable con el más anónimo comienzo. Así en los primeros pasos de Sargón, Gilgamés, Moisés, Rómulo, Jesús, etcétera, nos ilustran acerca de una infancia amenazada, donde la huída de los padres o el milagroso encuentro de la cesta portadora del niño por unos pastores, permite la sobrevivencia infantil del héroe. Probablemente doña Berta —de oficio planchadora— buscara Sudamérica, llevando a su vástago de tres años, para salvarlo de la miseria y del «pecaminoso origen». Luego el niño creció ejercitando su don natural (¿o sobrenatural?). Lucha contra las adversidades del destino. Triunfa de forma estelar y, finalmente, como Ícaro, volando cerca del Sol es abatido, traspasado a la inmortalidad por el fuego trágico, el veinticuatro de junio de 1935.

Qué inefable intuición acompañó al artista en el conocimiento de este *modus operandi* mítico es cuestión que nos asombra. Sabemos que deliberadamente trató de «mezclar las cartas» en la precisiones acerca de su nacimiento, origen, infancia y juventud primera y, varios temas personales. El periplo del triunfo era y es una historia luminosa para todos. Y la permanente ascesis, el ejercicio para mejorar y multiplicar sus dotes excepcionales, también conocida y nunca ocultada.

En el cementerio de La Chacarita, en Buenos Aires, donde sus restos descansan, hay un monumento a Carlos Gardel que visitan miles de fervorosos seguidores. Entre los dedos de la estatua no falta un cigarrillo encendido, para demostrar que el astro continúa vivo en el mundo de los deseos y la veneración. Es la testificación que el pueblo ejerce, la vela encendida por la urbe moderna, destinada a corroborar que su artista sigue fumando a perpetuidad. Tranquilo y simpático vencedor del paso del tiempo, en los hombres y en las cosas; advirtiendo a sus conciudadanos, según una leyenda que puede leerse en algunos muros de Buenos Aires: «No me lloren, crezcan».

Rafael Flores



Insomnio

Manuscrito heraclitano

Se nos fue. Por entre los dedos.
Arena de oro en el reloj del cuerpo.
Agua quemada donde habrán de apagarse
las brasas de la luna. Se nos fue.
Inmensidad atravesada por los caballos
de aire y sueño del amor jamás confesado.
Se nos fue. Por entre los párpados.
Rocío incendiado por el olor de los tilos
bajo los que nunca nos demoramos.
Castaños de blancos candeleros verdes
donde jamás hemos llegado.
Se nos fue. Canción de la cual, confusos,
no logramos decir más que algunas palabras
y todo esto a media voz.
Se nos fue. Ha sido nuestro.
Ya no lo es. Se nos fue
mientras mirábamos el correr de las aguas.
No hemos sabido que era nuestro también.
El tiempo. Se nos fue el tiempo.

Insomnio

Alguien se sienta en las orillas de mi sueño
con una caña en la mano.
Amarillo, el flotador de corcho tintinea
cerca de mis párpados mientras allá, abajo,
en la profundidad de las aguas de mis sueños,
clavado en el anzuelo, se mueve el cebo.

Todo está perfecto, calculado con precisión,
el tic-tac del reloj sigue royendo
el fósforo de los instantes encerrados en las cifras
y el hombre que está sentado
tiene una paciencia de buho viejo y astuto.

Sigo ahondándome cada vez más
hacia el fondo de mis ilusiones,
las transformo esta vez en tigres y gacelas
y las dejo sueltas para que conozcan
por sí solas el fin o el signo futuro.

Desciendo por las amarras de hiedra en flor,
por entre las mudas campanas verdes de las medusas
y consuelo a las sirenas que siguen llorando
por su eternidad estéril arrellanadas
sobre cubiertas de navíos podridos.

Amarillo, el flotador de corcho tintinea
muy cerca de mis párpados
mientras en las orillas mujeres jóvenes
se desnudan de sus soledades enlutadas
y se dejan a voluntad de las altas olas
fecundadas por el largo relincho del viento.

Los cuchillos de la arena despanzurran
la paciencia del buho. Siento
que le hace falta un poco de esperanza
y muevo el anzuelo,
después reúno las gacelas y los tigres.
Pongo todo a salvo, al saber que siempre,
incluso en el sueño se puede morir.

Enderezo las escopetas de los cazadores
hacia donde está el hombre-buho.
Me cubro los ojos, me tapo los oídos
y sigo soñando mi sueño hasta el fin.

Carta para mi ego

Me quedaré allí, en esta orilla
del otoño solamente por mí conocida,
al lado del rojo lamento del cerezo,
bajo la tristeza amarilla de los chopos;



clavada en el cielo,
me quedaré allí para mirar
cómo se ve la luz
cual meditación a media voz.

Ahora te toca hacer
lo que yo mismo, a veces sin querer,
hice para ti.

Llévame pues, cuanto habrá de ser,
el tiempo y la cara.
Sé desde hace mucho
que los espejos no tienen ninguna culpa
en cuanto al color y a las arrugas.
Los espejos inventan solamente remordimientos.

Estás libre para salir, para buscar
y descubrir todo.
Todo lo que he hecho o no
o me había olvidado adrede de hacer.

Aún así, ten cuidado por donde andas.
Sobre todo, no te adentres jamás
en la llanura cuyo borde,
sobre el único árbol que hay,
dejé escrito: «La resignación».

Es una llanura inmensa
que es el mar mismo
con todos los barcos que han salido
para no volver jamás.
Si no hubiese renunciado a ellos,
tú mismo, hoy, no serías
más que un puñado de tierra.

El árbol, el único que todavía vive,
me ha visto, sobre todo en el atardecer,
cargando aquellos barcos
con resignaciones y grandes pedazos de ocaso.
Es el único testigo que sabe
que lo había hecho contra mi voluntad
y que he desatado las amarras
para que tú vivieses en adelante.

Sería mejor regresar a casa.
Encontrarás la tapia construida por mí,

el portón nuevo y en el jardín,
alrededor del pozo, descubrirás
encendidos los faroles de los membrillos.

En el cuarto darás con mis libros,
con las cartas que jamás escribí
y con los papeles donde se pudre el tiempo
con el que nada pude hacer.
Tendrás mucho trabajo. Te va a buscar
la gente del pueblo para curarle
su resignación y sus aves
que se dejan caer las alas en la hierba
y se mueren con el pico clavado en la tierra.

Habrás de escucharla con mucha paciencia
para descubrir en su voz
el color marchito de las ilusiones.
Toda la historia de este país
murmura en los árboles de su sangre;
solamente ella sabe que esta tierra
está cantando cuando crece un árbol
pero nunca te lo dirán.

Si en la ventana que da hacia el camino
encontraras una flauta, no la toques:
abandonada en la cima de una montaña verde,
dentro de su canto duerme mi infancia.
La duda ocupó después su lugar
y es conveniente dejar las cosas como están.

¡Oh las madrugadas de mi sangre
llena de sueños!
Y este camino por donde pasó
de ojos cerrados mi adolescencia
dejando en todos los árboles
banderas rojas y consignas...

Desde aquel futuro vuelvo ahora
para darte mi cara
tan distinta de la que tenía entonces,
que incluso la memoria de los espejos la rechaza
y hasta la corteza de los árboles
la desconoce por entero.

Sin embargo, ten cuidado por donde andas,
sobre todo en los atardeceres,



porque todavía yo me hago cargo de ti.
No hagas nada para mí jamás,
sobre todo al caer la noche
y no llores si al regresar te van a decir
que me he mudado
de buena voluntad a otro mundo
donde tú nunca vas a llegar.

Hechicera*

Hace tiempo que no pronuncio más tu nombre.
Quise olvidarte para ver cómo se está,
cuando no existas, dentro de mí y dentro del mundo.

Todo ha sido como siempre, aunque se me antoja
que menos cargado de interrogación
se ha puesto de golpe mucho más ligero.

Por lo pronto, incluso el tiempo
llega y se va con menos prisa
y hasta en el aire se está mejor.

Al no sentir más tu presencia,
lentamente se te ha olvidado,
como si hubiese sido y no jamás.

Tampoco diré tu nombre ahora.
Pienso que te has hecho con lo tuyo.
Que te trague para nunca la tierra.

Olor de menta y de rosa

Éramos solamente olor de menta y de rosa,
aprendíamos el infinito mayor y el infinito menor;
las semillas de la vida explotaban
como granadas entre las sábanas
y andábamos por las calles, al caer la noche,
con las antorchas en las manos
y todo el futuro en los labios.

Hoy ya no sé dónde se hallan aquellas calles,
pero oigo aún el fluir de las palabras como un río;
barcos podridos, los años se han ahondado

** Este poema se publicó en Rumania en 1987, en el libro* La luz del otoño. *El nombre al que se alude en el primer verso, el nombre impronunciable, es Ceaucescu. (N. del D.)*

y los bosques han sido cortados
para que crezca a su gusto la soledad.

Se ha perdido el olor de menta y de rosa,
tanta es la oscuridad dentro y fuera de nosotros,
tanta es la falta de ríos y palabras,
que lo único que nos queda es prendernos fuego
y salir a la calle, nosotros mismos como antorchas.

Pirámide y Caña

Sin alma otra vez. Como ayer,
no sé por dónde anda sola. Yo
estoy andando por las calles.
Nada busco: todo lo que he encontrado
apenas me ha servido para seguir buscando.
Nadie me podrá enderezar los hombros
doblados bajo tanta duda.
Entre la pirámide y la caña,
me he quedado con ésta última.
Flexibilidad y rumor. Ondulación y murmullo.
Al caer la noche el recuerdo desata
los manantiales de lo que pudiera haber sido.
Es el instante en que el alma abre y se va.
Nunca le digo que se quede. Sin decírnoslo
nos repartimos las horas. El silencio
del arco, bien tenso.
Sé cuándo vuelve: el cuarto
se está llenando con el olor de la infancia.
Suave, la luz del otoño nos junta una vez más.
Está bien, mi alma. Está bien, mi hombre.
El arco se destensa. El silencio
se traslada en la punta de la saeta.

El mar

Sobre esta orilla donde
jamás ha llegado barco alguno,
deambula desde siempre mi alma
engañada por el rumor de las olas
que nadie está oyendo.



No llegará. No llegará nunca,
le digo cada vez. ¿Qué puede buscar
un barco aquí, en donde el mar
ya no existe desde mil años?
Pero mi alma sigue merodeando en la orilla,
levanta muros de niebla, tapa los valles,
junta nubes, disfraza los alcores,
esconde los maizales, lleva los ganados
a las montañas, proteje los árboles.
Después borra sus propios pasos
y vuelve a casa para decirme:
nada espero. Tienes razón, no llegará.
Pero el mar existe: hoy mismo
ha partido otro barco.

Archivo

El recuerdo me lo muestra tal como ha sido,
quizás un poco más joven. En aquel entonces
los años estaban hechos tan sólo de estaciones
y se iban mucho más lentos. Relojes
no tenían más que los árboles y el maestro de la escuela.

El venía y se adentraba en los jardines.
Se paseaba sin prisa con una vara de avellano en la mano derecha.
Iba detrás de ella por entre manzanos y membrillos
como un ciego que se fía de los ojos ajenos.

Se paraba a ratos, casi dudando
de las miradas de la vara. Después
se arrodillaba sobre la tierra y su mano
pasaba sobre la hierba
como un ala por las aguas del cielo.
Hablaba a sus adentros, mas no consigo mismo:
bajo la palma le contestaba un rumor
tan sólo por él conocido. Ahí, cavad ahí,
decía finalmente. Dibujaba con la vara
un círculo alrededor suyo.
Cavad ahí solamente tres estados de hombre.

Mirábamos desconcertados aquel círculo
mientras él desaparecía como si hubiese volado.
Llegaban los vecinos y nos ayudaban a cavar.

Después de tres estados de hombre
brotaban los manantiales.

Los que cavaban en otra parte perdían el tiempo
dos veces al reponer la tierra en su lugar.
Pero esto no lo hacían más que los que tenían tiempo de sobra para perdérselo.

Toda la aldea está llena con sus fuentes;
y los manantiales, como el tiempo,
no se han secado nunca.

Los años de ahora tienen días y noches
y las estaciones pasan más aprisa.
Al recuerdo se le ha olvidado el nombre
pero me lo muestra tal como ha sido,
quizás un poco más joven. En todas las fuentes.

En el lecho del río

Es hora ya de contar y observar
cómo se te han derrumbado uno tras otro
los grandes imperios del sueño. No ha quedado
nada sin el golpe del casco de elefante
de los años. El polvo de las horas
se ha cernido sobre toda ilusión y la verdad
ha terminado inútilmente en los archivos de la memoria.
Haz la cuenta y observa cuánto ha quedado
del color de la esperanza. Cuántas palabras
han enmudecido como las piedras
en el lecho del río. ¿De qué te han servido?
Los colmillos de lobo de la soledad
han acosado todas tus noches. Disipados,
los amigos temen volver a verte.
Solamente los ciegos pueden medir aún
la distancia entre el recuerdo y la luz.
No tiene sentido enviar el pensamiento atrás
si no puedes irte tú mismo con él.
El delicado punto desde donde no hay regreso ha sido alcanzado.
Haz la cuenta y observa: todo lo que has sumado
no es más que disminución. Solamente pérdida.
Haz la cuenta y levanta el muro
y deja que la añoranza suba por sí sola
como planta exótica sobre toda la casa.



Bajo la luz del otoño

Llego una vez más delante de la casa donde,
sin saberlo, me he de mí mismo despedido.
El anochecer es suave y de las heridas
ninguna ya me duele. El murmullo de las hojas
me dice que era tiempo de volver. El silencio
ha subido de precio y las palabras sangran
al intentar tan tarde destramarlo.
La hora se está llenando con el rumor del recuerdo
y las flores empiezan a alumbrar el jardín.
Como un emperador humillado sin quererlo,
el maíz entra en la comarca llevado por yuntas de vacas.
Encima de él, los faroles de calabaza y la judía
acompañan el cortejo. De alguna parte, el silbido
de serpiente de la guadaña. La brasa
de las quitameriendas se apaga en el renadío segado.
El último cuerpo del verano se arrodilla en las colinas
y se deja fecundar por el grito azul de las grullas.
Ciervo tumbado bajo el alero de la casa, nuestro arado
está soñando el canto del mirlo. Descalza,
la infancia siembra maíz en los surcos de las nubes.
El bosque se da a la vela y se va solo hacia noviembre.
A sus bordes, el cencerro del rebaño desafía
la inclemencia de la balada con los tres pastores
y reconstruye en bronce el paraíso de otrora.

Monumentos

Tan sólo el que ha recorrido el mundo a pie
sabe el precio del agua y de la sombra.
Una semilla de luz líquida sobre los labios
y la mano de sombra del árbol
acariciándote la frente.
La eternidad no puede ser más cara.

Que no te hagas tallar tu propio rostro,
murmuraba mi abuelo tallando en roble
unas bellas cabezas de caballo.
En parejas, como si fuera un carruaje,
los caballos protegían un manantial.



En todo el camino que lleva a la montaña,
sus fuentes y sus caballos.

Entre los caminantes de ahora
nadie conoce su rostro.

Delante de la puerta

Está llamando alguien. Y no se le han oído los pasos.
No tan sólo los ángeles andan sin paso, y ellos
ya no llegan más desde afuera y al filo de la media noche.
Pero alguién está delante de la puerta. Hace tanto tiempo
que nadie se ha extraviado por esos lugares. Podría ser
alguien de otro tiempo. Un viajante
puesto en camino desde el principio del mundo.
Si hubiera tenido caballo, hubiese podido ser
el último bárbaro. Queda aún un mendrugo de pan
sobre la mesa. ¿Oyes cómo está llamando?
Como si no tuviera dedos. Pero tampoco ala
podría ser. Y la verdad no golpea de este modo.
Al menos si hubiese llovido. ¿A quién esperas?
No es pájaro, ni animal. Desde hace mucho tiempo
no te fías de los cuentos de hadas. Mas está llamando.
Los recuerdos no llaman a la puerta jamás.
No te preocupes: si es que ha llegado hasta ahí,
no hay manera de pararlo y va a entrar.
Pero déjalo llamar, déjalo que golpee
hasta que canten los gallos por tercera vez.

Las manzanas de oro

Tres han sido las manzanas de oro.
Nos venían desde los cuentos de hadas,
donde el manzano mismo era de oro
e incluso de hierba.
Todos nuestros sueños eran de oro
y Atalanta venía cada noche
a las orillas de la isla
para revivir el dulce engaño
de la manzana tirada por Hipómenes.

Tres han sido las manzanas de oro.

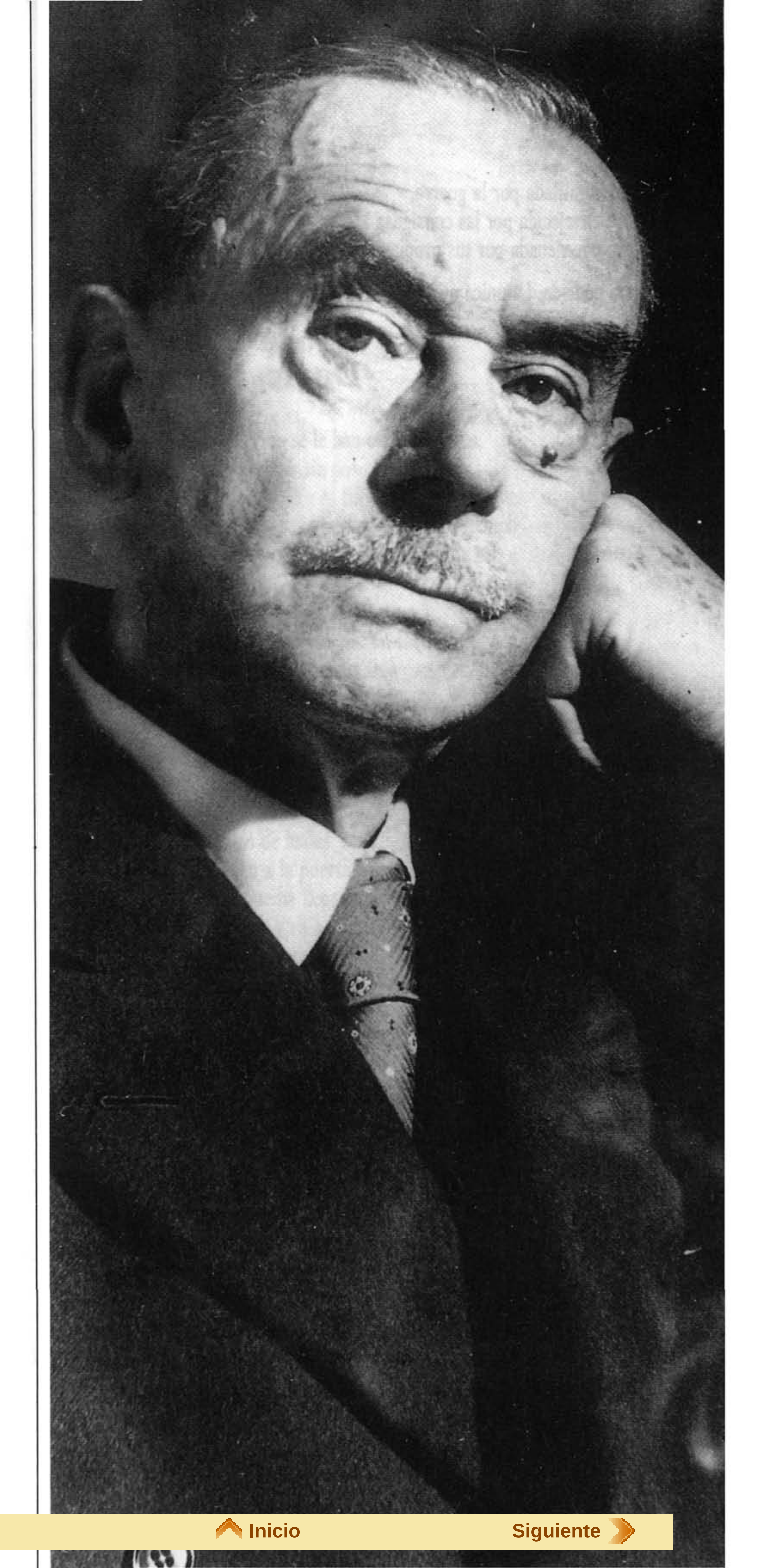


Infancia de oro humillada por la guerra,
juventud de oro envejecida por las consignas ajenas,
madurez de oro envenenada por tus propias consignas.

Vejez, manzana podrida. La única que nos queda aún.

Darie Novaceanu





Thomas Mann



Decadencia y condenación: el artista moderno en la obra de Thomas Mann

I

El 12 de agosto de 1975 se abrieron los paquetes sellados que contenían los *Diarios* de Thomas Mann. Se cumplía así la condición del escritor según la cual debían transcurrir exactamente veinte años, tras su muerte, para que pudieran darse a conocer tales documentos. Desde aquella fecha no ha dejado de crecer la literatura crítica que ha tratado de comprender «mejor» a Mann a través de la óptica de sus manuscritos secretos. ¿Se le comprende mejor? Desde una cierta perspectiva, sí: en lo diarios hay datos explícitos sobre su sexualidad y un relato cotidiano tanto de su carácter suspicaz como de su hipocondría. Sin embargo, en un sentido más amplio, los «escritos íntimos» de Thomas Mann sólo acentúan lo que, mediante sus libros y su vida pública, se conocía o sospechaba.

Pero, ¿son íntimos esos escritos? Podría afirmarse que lo son, aunque de un modo decididamente manniano. No están faltos de autenticidad; están sobrados, no obstante, de distanciamiento intelectual. Son, sin duda, privados, pero se percibe demasiado la voluntad de que sean públicos, aun a título póstumo. Es una opción como cualquier otra. Algunos escritores escriben sus diarios para vomitar las excrecencias interiores que no pueden traspasar a sus obras. Prescinden de la inmortalidad. Otros los escriben con la esperanza, más o menos confesada, de que algún día, sin tener que mediar ellos, verán la luz. Están preocupados por la inmortalidad. Finalmente los hay que no pueden separar su deseo de sinceridad de su necesidad de confirmación. Registran su intimidad como si desde un mirador, situado en un indefinible más allá, fueran a sopesar las reacciones de los demás ante las propias confesiones. Preparan su inmortalidad.

Thomas Mann pertenece, sin ambigüedades, a este último grupo. Incluso cabría afirmar que es su genuino representante. Difícilmente podía ser de otro modo para quien ha destinado el lugar central de su obra al sacrificio de la vida que resulta imprescindi-

ble al artista. Los diarios nos demuestran, una vez más, que el mismo Mann sacrificó su vida —llena de honores «externos», por otra parte— a su concepción del arte y a su imagen de escritor. Siguiendo esta lógica no resulta extraño que sacrifique su intimidad a una «escritura íntima» que, a fin de cuentas, está dirigida a representar la apoteosis del gran sacrificio hacia la inmortalidad.

A lo largo de los voluminosos diarios ante el lector aparecerá el inconmovible ético que aborrece «lo político», el burgués conservador e irónico, el humanista moralista, el pesimista que expresa su rebelión moral. Asimismo, el intelectual que vacila ante el lugar que ha ocupado y va a ocupar en la cultura alemana. La compleja atracción por Schopenhauer y, especialmente, por Nietzsche; la ambivalencia ante la estela de posiciones estéticas y políticas legada por Wagner. El reto fascinante de emular a Goethe. Goethe es el gran modelo inalcanzable. Pero el discípulo supera al maestro en la capacidad de mostrar apego de sí mismo ante los mundos que se hunden. En los períodos de escritura de los diarios varios mundos se hundieron alrededor de Mann. El de su familia, el de Alemania, el de Europa. Siempre tienen menos peso que el que más le importaba. Ese mundo que era él y que también amenazaba continuamente con hundirse. Ese mundo que sólo podía mantenerse a flote, e incluso encumbrarse, gracias a la «voluntad artística».

No hay otro tema en los diarios como, en el fondo, no hay otro gran tema en toda la obra de Thomas Mann. La «voluntad artística» debe imponerse, obligatoriamente, a la voluntad de vida, implicando la expiación y la renuncia. La salvación del hombre como artista entraña la condenación del artista como hombre. Los diarios se vuelven, en este punto, extraordinariamente valiosos, porque expresan, desde dentro, la dureza del dilema. Los reflejos eróticos quedan dolorosamente incrustados en el espejo de la impotencia. En este espejo la vida se muestra tentadora, pero fugaz y fantasmagórica. El artista es el santo que rehuye la tentación, a costa de permanecer, atento a su religión, en la sequía del desierto vital. En estas anotaciones hay descarnada verdad. Thomas Mann, el escritor burgués que vive una vida burguesa y recibe los homenajes del éxito aparece corroído por el mal. No puede evitar la sensación de profunda extrañación, incluso ante su propio cuerpo, frente al que permanece agazapado. La hipocondría de Mann nos describe el neurótico que, incapaz de encontrar vías fluidas de escape, revierte su atención compulsiva hacia el propio organismo.

Pero nos describe asimismo la vertiente fisiológica de la enfermedad espiritual del artista moderno tal como el mismo escritor la concibe. La vida se revuelve cruelmente contra quien condena la vida. Por eso la «voluntad artística» exige, además de una resistencia, un aprendizaje.

Nunca sabremos hasta qué punto Thomas Mann realizó este aprendizaje. O si, por el contrario, intentó con su obra una catarsis personal que transfigura tal camino. Sus personajes son distintas figuras en la encrucijada. A Gustav von Aschenbach le otorga la muerte tras concederle un sueño de vida. A Adrian Leverkühn lo introduce en la locura tras alcanzar la creación artística. En *La Montaña Mágica* opta por una solución intermedia: Hans Castorp, envuelto en la telaraña de la enfermedad espiritual, tiene que pasar siete años de iniciación en el Montsalvat de los moribundos para poder escapar a la atracción de la muerte y regresar a la «llanura».



La encrucijada de caminos está ya presente en los primeros escritos de Mann, en los que la crisis de la creatividad aparece inexorablemente unida a la atmósfera, cada vez más densa, de la *decadencia*. Lector apasionado —aunque unilateral— de Nietzsche, el joven Mann sorbe y teme, al unísono, la *decadencia*. La combate como expresión de la «náusea del conocimiento» pero, al mismo tiempo, no deja de contemplarla con tonos épicos en cuanto manifestación de un inevitable ocaso de los dioses que arrastra a la era burguesa hacia su supuesto fin. A pesar de ciertos juicios de repulsión, el escritor, al considerar la situación del artista de entresiglos, siente la fascinación por un arte que es «la fórmula de la cadencia final, la sensación de un final, del final de una era, la burguesa».

Es bien sabido que en *Los Buddenbrook* (1901) Thomas Mann elige la *decadencia* como *Leitmotiv* de la saga y ocaso wagnerianos de un estripe burguesa. Pero el desenlace servirá para abrir la indagación que va a ocupar la entera obra de Mann. Hanno Buddenbrook, que con su temprana muerte lleva a su final a la dinastía, se inclina por lo estético como arma que lo aleja definitivamente de la voluntad de vida. La lección de Schopenhauer acaba imponiéndose al instinto burgués de dominio o, cuando menos, de supervivencia. Una lección que el propio Mann va a aplicar radicalmente al considerar que un arte que quiera salvarse de la decadencia debe, como condición necesaria, regenerarse contra la vida.

Tonio Kröger (1902) es, en esta dirección, el primer gran embate. Calificada por Thomas Mann como su personal *Werther*, esta *Bildungsroman* se halla dominada por el antagonismo entre voluntad de arte y voluntad de vida. En cuanto «aprendiz» de artista, el protagonista Tonio Kröger asume, como condición y como amenaza, la negación mutua entre vida y arte. En numerosos pasajes del libro aparecen, anticipadas, algunas de las señas de identidad que conforman los prototipos de la obra de Mann. El todavía lejano Adrian Leverkühn, protagonista del *Doktor Faustus*, escrito cuarenta y cinco años después, parece emboscado en el corazón del joven Kröger: «Es preciso haberse muerto para ser un genio verdadero (...), es necesario ser extrahumano e inhumano, es necesario mantener una relación lejana y extraña con el mundo sensible para ser artista».

Aflora así, con crudeza, el desgarro necesario del artista moderno tal como, desde Hegel y los románticos, ha sido puesto de manifiesto en múltiples abordajes. Mann prefiere el desarrollo extremo del tema desde la perspectiva de Schopenhauer —y, en parte, de Nietzsche— según la que el artista verdadero es un exilado de la vida y de la realidad. También es un *condenado* que debe vaciarse de mundo para convertirse en un vacío ante los ojos del mundo: «Empieza uno por sentirse marcado, experimenta un antagonismo inexplicable frente a los otros, los normales, ¡los ordenados! (...) Ve entre él y los demás un abismo (..) Uno se queda solo y desde entonces ya no puede haber comunicación posible entre el mundo y él». Kröger lo intuye y se asusta. Vacila ante el terrible camino de iniciación a la muerte que constituye su aprendizaje. No es sino una expresión de la duda del propio Mann, tentado por el desorden amoral del artista y, al mismo tiempo, necesitado de un férreo orden moral que le permita simular la vida. Al final Tonio Kröger in-

tenta que su «amor a la vida» se imponga a la «desmundanización del arte». El dilema queda suspendido con su huida al Norte. El destino del aprendiz de artista queda congelado entre las brumas de la indecisión.

III

Tras esta huida de su protagonista al Norte, Thomas Mann, diez años después, sumerge a otro de sus protagonistas, en una huida en dirección opuesta. Como ha dicho el propio escritor *La muerte en Venecia* implica «una historia que es el *Tonio Kröger* narrado en una etapa ulterior de mi vida». Gustav von Aschenbach, el hombre que ya ha aprendido cuál es el significado de la voluntad artística, retoma y modifica la reflexión de Kröger, el joven aprendiz. Aschenbach ha aprendido, pero también se ha resistido a las consecuencias del aprendizaje. Y así, frente a la negación mutua entre arte y vida, ha tratado de conseguir una conciliación presidida por la disciplina vital y la conciencia moral.

Antes del viaje a Venecia, Aschenbach es la expresión del autodominio contra la anarquía del sentimiento. Mann quiere, explícitamente, constatarlo al asociarlo, en las primeras páginas de la novela, con la figura de San Sebastián, cuyo cuerpo se mantiene sereno a pesar de estar atravesado por espadas y lanzas. Es una experiencia extraordinariamente dolorosa, pero también un hondo motivo de orgullo para quien, aun sintiendo clavarse en su carne los «dardos de la vida», mantiene su fidelidad al gélido sacrificio del arte. Thomas Mann nos informa múltiples veces en sus *Diarios* de este dolor y este orgullo. Además también él, como su personaje, siente el inminente peligro de la «llamada de Venecia». La diferencia estribará en el hecho de que mientras rehuirá siempre tal llamada, a Aschenbach, su criatura literaria, le hará experimentar el peligro hasta sus últimos efectos.

Venecia envuelve a Aschenbach con una atmósfera que fulminará lo costosamente alcanzado y simulado a lo largo de su existencia. Pero Aschenbach está, en gran medida, predispuesto porque Venecia había crecido desbordantemente en su interior *antes* de su propio desplazamiento físico. Lo que sucede es el fruto de lo que él, sin querer confesárselo, espera que suceda. La irrupción de la anarquía del sentimiento, la pasión como destructora de la voluntad, el derrumbe del autodominio bajo el cerco de la sensualidad. En definitiva, como apunta el propio Thomas Mann, la disolución de toda conciencia moral «ante la fuerza tentadora y antimoral de la muerte».

La atracción de Aschenbach por Tadzio simboliza la paulatina ruptura del equilibrio entre la conciencia moral y el arte y, mediante ella, la sumisión a una polaridad en la que la experiencia de la belleza está unida a la experiencia de la muerte. Mann escenifica el tramo culminante de esta transición hundiendo a su protagonista en la «otra realidad» de un sueño dionisíaco y tanático. La «otra realidad» va transformándose en la única realidad de Aschenbach, adentrándolo en el triunfo del instinto mientras le prepara para el triunfo de la muerte. San Sebastián ya no puede mantener más su orgullosa serenidad sino que, sometido al *dios desconocido*, es poseído y destruido hasta el límite de su identidad: «Aschenbach, torturado, despertó de aquel sueño, deshecho, descompuesto, destrui-



da su fuerza por el *daimon.* Ya no temía las miradas escrutadoras de los hombres». La transfiguración de Aschenbach queda evidenciada en esta última afirmación. Disuelta su conciencia moral, y antes de disolverse en la muerte, Aschenbach siente el libre poder del instinto.

El hombre poseído por el *daimon* permite a Thoman Mann concluir *La muerte en Venecia* con el clásico tema platónico del necesario desequilibrio y enfermedad del artista. Sócrates viene en auxilio de Aschenbach, a través de Fedro, para consolarle ante el próximo trance de la muerte. ¿Al fin y al cabo no es el artista el hombre al que la forma y la libertad, frutos de su fascinación por el mundo de los sentidos, conducen a la embriaguez y al deseo pasional? De nada sirven la autocontención y la disciplina —tan hermosas moralmente— a quien está destinado a extraviarse en los laberintos de la belleza. La enseñanza parece obvia: Aschenbach se autodestruye, muere como conciencia y llega a vivir, *in extremis,* como instinto para que su autor, Thomas Mann, pueda buscar refugio, de nuevo, en el orden. Tonio Kröger es un problema aplazado; Gustav von Aschenbach, una solución rechazada.

IV

Si Tonio Kröger había dejado en suspenso el destino condenatorio del artista y Gustav von Aschenbach había sucumbido a él tras el esfuerzo en sentido contrario de toda su vida, Adrian Leverkühn, el compositor musical protagonista de *Doktor Faustus* (1947), hace suyo desde el principio este destino condenatorio. En esta novela, auténtica culminación de toda su obra, Thomas Mann recurre al tema de Fausto para exponer, hasta su desenlace catastrófico, la doble tragedia en la que se siente atrapado.

Por un lado, Alemania, presentada como Fausto colectivo, se entrega voluntariamente al terrible Mefistófeles que ha venido incubando: la destrucción final, tras la derrota del nazismo, no es sino la consecuencia apocalíptica de la paulatina cesión del alma al diablo por parte de la nación alemana. Por otro lado, Leverkühn, Fausto encarnado en el artista moderno, también se entrega al demonio, aunque con motivo distinto: está dispuesto a salvar el arte al precio de condenarse para la vida. Al igual que Alemania, también él será destruido bajo el peso del estigma mefistofélico que le llevará a la locura. La tragedia del «espíritu alemán» se superpone, en la visión de Mann, a la tragedia del artista moderno.

A diferencia del protagonista de *La muerte en Venecia,* Adrian Leverkühn asume tempranamente la obligada escisión entre arte y vida. Por eso en la novela de Thomas Mann el pacto fáustico adquiere un nuevo significado con respecto a su antecedente goethiano. En la obra de Goethe, Fausto llega a realizar su apuesta con el demonio porque, además de su sed de conocimiento, quiere saciar sus ansias de toda experiencia. Movido por el deseo quiere gozar la plenitud de la vida. Leverkühn, el nuevo Fausto, renuncia, por el contrario, a la vida, a cambio de la creatividad. El Fausto goethiano es la conciencia que se expande sobre el mundo, mientras el de Mann es la conciencia ensimismada o, más decisivamente, *arrojada en sí misma.*

En el extraordinario episodio de la apuesta demoníaca, situado en el pueblo italiano de Palestrina, Thomas Mann introduce exhaustivamente las claves del sacrificio que exige la voluntad artística. Entre ellas, la principal es el definitivo extrañamiento de la vida. «No amarás», le repite la voz mefistofélica a Leverkühn, quien finalmente acepta que para alcanzar el fuego de la creación debe, al mismo tiempo, aceptar la más absoluta *frialdad* vital. La condición necesaria es, pues, el exilio radical.

Pero, junto a la exposición terminal de esta condición, tantas veces abordada ya en su obra, Thomas Mann amplía su reflexión sobre la voluntad artística al confrontarla con la situación, inexorablemente «peligrosa», del artista de vanguardia. Lo que, en última instancia, le es exigido a Adrian Leverkühn para conseguir una *nueva forma* es que sea un *artista emancipado de la vida.* Mann simboliza en esta exigencia la actitud nuclear de la vanguardia enfrentada al reto de romper con la «cultura de la decadencia»: la purificación y redención del arte pasa por su emancipación de la realidad que lo la contaminado en exceso. Sólo una *nueva forma* puede librar al arte de su *contenido decadente.*

En Palestrina, el Mefistófeles puesto en escena por Thomas Mann se nos aparece, en varias ocasiones, como un verdadero teórico vanguardista que ofrece a Leverkühn la estrategia a seguir. Frente al «arte del sentimiento», que ha llevado a la tradición clásica a su crepúsculo, reivindica un «arte del conocimiento». Rehusando el camino de la percepción sensible el *artista emancipado de la vida* da prioridad absoluta a la abstracción. Poco importa la captación de lo inmediato, de lo fenoménico, de lo temporal. Eso ha sido propio del arte contaminado. Lo importante es el conocimiento de lo primigenio, de lo esencial, de lo atemporal. Únicamente por este trayecto puede producirse la regeneración del arte a través de una *nueva forma.* Sacrificio y ascesis: el artista debe ser frío ante la vida pero también debe ser un místico que accede a lo primordial más allá del devenir de la existencia: «Ofrecemos lo genuino y verdadero; no lo clásico, sino lo arcaico, lo primitivo, lo que no ha sido puesto a prueba desde tiempo inmemorial. ¿Quién sabe hoy ya, y quién lo supo en tiempos clásicos, lo que es inspiración, auténtico y primitivo entusiasmo, libre de toda crítica, de toda prudencia, libre del dominio de la razón; entusiasmo desbordante, sagrado éxtasis?»

En la novela, la última y más importante composición musical de Adrian Leverkhün es «El lamento del doctor Fausto», planteada dramáticamente por su autor como una revocación de la Novena Sinfonía de Beethoven. Tras ella cae en la locura, es decir, en la condena. Una condena a la que Mann da una triple dimensión. La locura de Leverkühn es, en parte, el resultado de la locura de Alemania: el sagrado éxtasis que ha arruinado el dominio de la razón. Es, asimismo, la consecuencia del peligro que debe arrostrar el artista vanguardista, cuya búsqueda de una nueva forma purificadora le lleva, con frecuencia, a la pérdida de todo concepto de realidad. Es, finalmente, según el desarrollo de una preocupación expresada a lo largo de la obra manniana, la manifestación extrema de la incompatibilidad entre arte y vida. A este respecto el destino de Adrian Leverkühn es la concluyente respuesta a los interrogantes expuestos por el joven Tonio Kröger.

La riqueza del punto de vista de Thomas Mann lleva consigo la múltiple exposición de la insuperable tensión, dentro de la cultura moderna, entre lo estético y lo ético, entre el instinto y la verdad, entre el arte y la vida. Esta tensión no sólo se hace patente en la



mayoría de sus textos, sino que revierte continuamente sobre el propio escritor, como lo demuestran sus diarios. Ello ha podido conducir a ciertos equívocos. Thomas Mann no es un artista de la decadencia sino, precisamente, todo lo contrario. Es un artista que, enfrentado al sentimiento de decadencia, se ve abocado a una paradoja en cierto modo ejemplar: partidario de un nuevo humanismo, en el que se reconstituya la unidad de lo ético y lo estético, convierte el antagonismo entre arte y vida en el centro de su obra.

Reacio al *artista de la condenación,* contra cuyo peligroso camino quiere resguardarse, se ve conminado a escribir continuamente sobre la *condenación del artista.* No sería aventurado pensar que, para Thomas Mann, bajo la dura ascesis de la voluntad artística late la secreta voluptuosidad del sacrificio.

Rafael Argullol





Federico García Lorca

García Lorca y el flamenco

Mediante nuestras numerosas visitas a su múltiple obra poética hemos averiguado, con un asombro que no excluye a la certidumbre, que Federico García Lorca fue esa clase de artista a que llamamos genio. No disponemos de una definición precisa de la palabra genio. Ante la genialidad de algunos seres excepcionales de nuesta enigmática especie, los diccionarios son prudentes, casi lacónicos, y quizá prescindibles: nos aclaran muy poca cosa. En uno de ellos he encontrado esta mesurada ignorancia: genio es «El grado más alto a que llegan las facultades intelectuales de un hombre». Si esta frase, tan bien intencionada, tan servicial, fuese una unidad de medida, ¿cuántas veces tendríamos que usarla para abarcar las páginas más extraordinarias de Federico García Lorca? Ustedes pensarán quizá que estoy desestimando la labor de los académicos. No es así; no soy tan conformista como para caer en esa tentación a la vez tan vieja y tan cursi. No se trata de rechazar la generosidad de los diccionarios, que están compuestos casi siempre por hombres de sabiduría. Se trata de algo más humilde: proclamar que ni siquiera a la sabiduría le es dado establecer una cabal definición de esa trabazón de opulencia emocional, de exactitud técnica, de facultad de iluminación y de revelación, y de abundancia comunicatoria que, en misteriosas proporciones, se contiene en la genialidad. En ocasiones, sólo saber no basta. Y, en las aventuras del arte, saber no es suficiente. En la obra poética verdaderamente genial, el saber puede servir para empezar, pero nunca llega hasta el fin. De hecho, las grandes obras de arte alcanzan a menudo el poderío y la modestia de preguntas inmensas. Preguntas iluminadoras que nos van enseñando a preguntar. En la pregunta caben la angustia y el asombro, caben la necesidad y el candor, caben el júbilo, el dolor, la inocencia, el espanto. Todas estas facultades emocionales habitan en todos los seres. Cuando uno de ellos las combina precisamente de manera genial, la pobreza de los humanos se ve de pronto mitigada por dádivas que hace pocas décadas no existían sobre la Tierra, que hoy forman parte ya del genio del idioma español, y cuyo nombres son *Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poeta en Nueva York, Sonetos del amor oscuro...*

Federico era un genio. Y lo era de un modo tan profundo que a veces consiguió llegar a la genialidad poética más allá de su sabiduría, e incluso apartando el estorbo de ignorancias ocasionales. Esto, sus ignorancias veniales, y casi diría fortuitas (más adelante las mencionaremos al visitar su relación con el cante flamenco), son una prueba más del

tumultuoso y delicado enigma de su genio. Es con este tumulto y con esa delicadeza, ambos dones provistos de una temperatura verbal a cuya maestría y adecuación no es aquí impertinente denominar inexplicables, como Federico escribió sus páginas sobre flamenco. Por sí mismo, el *Poema del cante jondo* es un libro asombroso. Pero sabiendo (y lo sabemos, y no debemos ocultarlo) que Federico no era de ningún modo un especialista en la historia de esta música impar, su libro alcanza a ser algo más que asombroso y exige que le llamemos un prodigio. Antes dije: saber no es suficiente. En su primera juventud, cuando escribió ese libro, García Lorca no sabía sobre la historia del flamenco ni lo que sabía Manuel de Falla, ni, como es natural, lo que podían saber y recordar los mejores cantaores y guitarristas de la época. Incluso es posible pensar que un buen aficionado al flamenco, contemporáneo del poeta, tenía sobre la historia y la genealogía de los cantes conocimientos más acertados que los de Federico. Y sin embargo, aquel muchacho, casi un adolescente todavía, escribió sobre los aspectos más brillantes y tenebrosos de esta terrible, maravillosa y acongojante música algunas de las páginas más esenciales, recónditas, certeras y reveladoras de cuantas han reunido el fervor y la gratitud. Saber no es suficiente. A Federico ni siquiera le estorbaron las ignorancias que llamé veniales para dejarnos algo que está más allá del saber: el conocimiento poético. Más tarde escribiría algunas obras completamente memorables. Pero ya entonces, en 1922, disponía del secreto de la genialidad, y con ella acertó a confiarnos algunos de los secretos más impenetrables de la tensión flamenca. Contemplando su *Poema del cante jondo* es evidente —consiéntaseme vaticinar el pasado— que Federico García Lorca estaba destinado a redactar obras maestras, pues ya había comenzado. En un acto cultural previo a la celebración del Concurso de Cante Jondo que tuvo lugar en Granda en 1922, Federico leyó una páginas de su libro sobre el flamenco; en un diario del día siguiente, el cronista vaticinó en el porvenir: «Granada cuenta con un poeta —escribió—. Este chico [...] mañana será una gloria». Acertó. Federico García Lorca alcanzaría a ser un avaricioso instante de deslumbramiento y de iluminación en la historia de la expresión poética en idioma español. Y tengo además la confianza de que el anónimo periodista que arriesgó su capacidad de vaticinio en el verano de 1922, al escribir la palabra «mañana» no pensaba en un tiempo en que el poeta acaso podría haber cumplido ochenta y ocho de su edad —si no hubiera obstruido esa fluidez la petrificadora diligencia del crimen—, sino en un mañana más modesto, lo cual daba a ese vaticinio más lucidez y más fervoz. En efecto, «mañana», tan sólo dieciséis años después de aquel aún casi juvenil recital flamenco en Granada, y con tan sólo treinta y ocho años de su edad vividos y transformados en conocimiento poético, Federico era justamente famoso y extraordinariamente querido. Para algunos seres extraños, inexplicables e ininteligibles (delatores, calumniadores, criminales: tres dimensiones de un homogéneo horror) era también extraordinariamente odiado. Ese odio y la ambición política más espantosamente estúpida motivaron el secuestro de Federico (a la detención del poeta en la casa de los Rosales es pertinente llamarla secuestro), motivaron sus horas de desamparo, primero en el Gobierno Civil de Granada y más tarde en «La Colonia», junto a la Fuente de las Lágrimas, y motivaron, finalmente, que unas balas le segaran la vida.

El desamparo, uno de los estados de ánimo más puntuales de cuantos articulan la etapa originaria del cancionero anónimo flamenco, un desamparo muy a menudo desdoblado en desesperación y abatimiento, motivó en algún pliegue del siglo XIX unos versos diminutivos y estremecedores que aún se cantan por soleá: «Con las fatiguitas de la muerte/ a un laíto yo m'arrimé;/ con los deítos de la mano/ arañaba la paré». Allí, en las horas (tal vez los días: la historiografía aún no ha logrado establecer el tiempo exacto) en que Federico estuvo alimentado por su angustia en una habitación del Gobierno Civil de Granada, ¿recordó esos versos que contaban su situación con laboriosa exactitud? ¿Recordó a don Manuel de Falla, junto a cuyo magisterio aprendió todo lo que entonces podía saberse sobre el origen musical del flamenco? ¿Recordó los días felices, las semanas dichosas, los meses jubilosos y entusiasmados en que ambos trabajaron para abochornar a la fatuidad y la sordera del «antiflamenquismo» que era entonces una moda, y casi una cruzada, en vastas capas del poder cultural de la época? ¿Qué recordaría Federico en aquellas vertiginosas horas inacabables que precedieron a su muerte? ¿Logró siquiera unos instantes de sosiego rememorando algunas de las muchas alegrías que vivió durante la preparación de aquel Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada? Posiblemente no logró distraerse en aquel cuarto, imantado ya por la muerte. Manuel de Falla tampoco se distrajo: cuando supo que el poeta había sido injuriado por la prisión se apresuró a acudir al Gobierno Civil dispuesto a interceder por él. No sabemos si en el momento de esa gestión, tan valiente en aquel instante, Federico aún vivía, o si ya había sido exterminado por el fusilamiento. Sí sabemos que don Manuel de Falla corrió peligro durante esa gestión y a causa de ella, que fue amenazado y vejado. Y sospechamos que esa sería una de las causas por las que, poco tiempo después, abochornado y ofendido por aquella fiesta de Caín que fue la guerra civil española, se fue de España para no volver mas que muerto.


CENTRO ARTÍSTICO

GRANADA AÑO 1922

PRIMER CONCURSO DE "CANTE JONDO"

D. ... Ortega natural de Sevilla
de ... de edad, ha obtenido 1er premio ...
en la ... sección del programa.

Granada 14 Junio 1922.

El Presidente, El Secretario,

Diploma otorgado en 1922 en Granada a Manuel Ortega, entonces con once años de edad y más tarde famoso con el nombre de Manolo Caracol. (A la izquierda puede verse la firma de don Antonio Chacón)

Sabemos igualmente que cuando don Manuel de Falla cerró los ojos para siempre, allá en su casa de Altagracia, en la hospitalaria Argentina, entre torres de partituras y las escasas pertenencias del más flamenco de los músicos españoles, los deudos encontraron un viejo objeto que don Manuel había conservado en su exilio: era una placa de pizarra en donde permanecía la voz de un ya extinguido cantaor: Diego Bermúdez, apodado El Tenazas. Diego Bermúdez fue, junto al entonces un chiquillo Manolo Caracol, el triunfador de aquel *Concurso* de Granada, en el que, dieciséis años antes, Federico García Lorca había sido feliz. Había sido feliz porque colaboraba con su maestro Manuel de Falla; feliz, porque contribuía a arrinconar el desdén, el desconocimiento y en ocasiones el desprecio que abundantes miembros de los madarinatos del poder cultural expresaban contra el flamenco; feliz, porque acababa de escribir sobre el flamenco una investigación y unos poemas (aquélla, muy deudora a Manuel de Falla; éstos, deudores a su propio genio y al genio del flamenco) que estrenaban a un Federico para quien ya era vaticinada la fama; feliz, porque en estas músicas maravillosas y terribles el poeta escuchaba sonidos calenturientos y veraces, rumores de corazones asombrosamente desnudos, maquinaciones de la desgracia y bellísimos resuellos del desconsuelo, que no había encontrado nunca en otras músicas y de los que sin duda se apropió para almacenarlos en el abrevadero de su genio y hacerlos emerger más tarde entre los callejones más tumultuosos de sus obras poéticas. En el lenguaje del flamenco no hallaremos jamás ni una palabra, ni una nota, en donde se escuche mentira, ni en grande ni en pequeño grado. Al recorrer ese lenguaje, Federico conoció, en fin, la feliciad del artista al hallarse ante unas formas expresivas que sólo dicen la verdad. Y se aprestó, a su vez, a decir su verdad sobre la música flamenca. Y la dijo en tal grado que ha podido escribirse lo siguiente: «[...] puede afirmarse, sin temor a yerro, que ni antes ni después de él hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco». Quienes escriben esas palabras contundentes no son advenedizos: son los autores del estudio *Mundo y formas del cante flamenco*, un libro al que los estudiosos, casi sin excepción, consideramos no ya sólo importante, sino fundacional; esos autores son el poeta cordobés y laborioso investigador del flamenco Ricardo Molina y el enciclopédico cantaor gitano Antonio Mairena, quien ha sido, sin ninguna duda, además de un intérprete total de los cantes flamencos, el investigador que más y mejor trabajó en el rescate, clasificación y asentamiento de esos cantes, desde que nacieran a finales del siglo XVIII junto a una turbulenta y prodigiosa placenta musical, hasta avanzado el último tercio de nuestro siglo XX. ¿Encubre el entusiasmo de esa frase, redactada por tan privilegiados valedores, la disculpa por lo que antes he llamado las ignorancias veniales de Federico García Lorca? Creo que sí, y que al mismo tiempo acentúa lo que hemos de llamar capitales aciertos. Federico no sufrió confusiones al celebrar lo esencial del flamenco. Federico —y ahora habremos de enumerarlas— padeció ciertas confusiones que prueban poca frecuentación del mundo del flamenco, mucha improvisación y abundante candor en la acumulación de datos, y ello al lado de su indudable olfato musical, poético y dramático para conocer lo esencial, incluso a través de una información incompleta o desacertada.

Son desaciertos que a veces pertenecen a su época, que es el momento en que puede fecharse el origen de la investigación sobre el flamenco —excepción hecha de una publi-



cación fundacional aparecida en 1881 y firmada por don Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», libro al que, por cierto, ni García Lorca ni Manuel de Falla citarán en sus textos, y que presumiblemente desconocen—, y desaciertos que a veces obedecen tan sólo a la capacidad de descuido de Federico. Debemos calificar como un descuido el hecho de que en su texto «El cante jondo (primitivo canto andaluz)», tras dos líneas bellísimas sobre la siguiriya, a la que precede una excelente definición de este cante fundamental (leamos la frase: «En la "siguiriya" gitana, perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos. Hay campanadas en los fondos y ventanas abiertas al amanecer»), precisamente tras ese elogio y esa definición tan acertados, Federico coloca como ejemplos cuatro coplas cuya estructura literaria y rítmica no es la estructura de la siguiriya: es la estructura de la soleá. Un descuido más significativo es el de llamar (lo hará más de una vez) Manuel Torres al siguiriyero gitano Manuel Torre. El legendario jerezano —y ya era legendario en vida— no se llamaba Torres de apellido: Torre era un apodo, y aludía a su estatura y su prestancia. El descuido aquí es grueso: prueba que Federico tenía poco contacto con el mundo humano flamenco; quizá prueba también la ya entonces habitual mezcla de exceso de respeto y de exceso de guasa del gitano para con el payo que se acerca al flamenco: Torre podía haber rectificado a Federico, y desde luego no lo hizo. En todo caso, cabe pensar que pocas noches debió de vivir Federico entre flamencos para acabar poniendo ingenuamente *Torres* precisamente en la dedicatoria de tres de las mejores páginas de su libro *Poema del cante jondo*, en una de las cuales se elogia memorablemente al cantaor Silverio Franconetti (y es oportuno señalar el acierto de Federico al dedicar al más famoso de los siguiyeros gitanos un homenaje al más famoso de los payos siguiyeros) y en donde queda escrita la semblanza más bella y acertada que conocemos sobre la forma de cantar y transmitir por siguiriya: «Su grito fue terrible./ Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos,/ y se abría el azogue/ de los espejos». Como se ve, las distracciones, las ignorancias o los desaciertos de García Lorca no obstruyen la velocidad de su conocimiento poético del cante flamenco. Pero a veces la ignorancia se presenta como muy ostensible: «El "cante jondo" —escribe— se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial...»: no es verdad; los orígenes musicales de donde nacerá el flamenco se remontan hasta la formación de la herencia musical oriental asentada en Andalucía, hasta la adopción de la liturgia bizantina por parte de la Iglesia española y hasta el siglo XV, en que llegan los gitanos a España: y esto lo establece Manuel de Falla en su investigación; pero el cante flamenco propiamente dicho no presenta sus aurorales criaturas (las tonás) sino en el último tercio el siglo XVIII, y esto quedaba establecido en la investigación de «Demófilo», aparecida cuarenta años antes de que Federico escribiera esa frase entusiasta, pero indocumentada.

De responsabilidad más generalizada en su época es el descuido, que repite con elocuente obstinación, de calificar al flamenco como «una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo»: todo es verdad en esa frase, excepto la palabra *populares*. La complejidad estructural y la extraordinaria complejidad interpretativa de los cantes (y de las músicas flamencas que ya entonces privilegiaban a la guitarra andaluza) no consienten, ni entonces consentían, extraviar la grandeza de unos protagonistas concretos: los guitarristas y los cantaores. Es cierto que algunos cantes flamencos, antes de que so-

bre ellos se completase un laborioso proceso de gitanización, o por lo menos de revisión formal y de intensificación expresiva, fueron canciones populares (cantos moriscos, por ejemplo), pero es cierto también que, una vez gitanizados o aflamencados, ya no pueden serlo; quiero decir: ya no es posible que los cante sino un maestro de la energía comunicativa, y dueño de una instrumentación gutural y respiratoria a que debemos llamar profesional, cuando no excepcional. Como se dice en una copla: «Voz del pueblo, voz de Dios»; pero al César lo que es del César. Hay en Federico (pero esa es la lectura más habitual que del flamenco se efectúa en la época, y el poeta no estaba obligado a traspasar, también en esto, el horizonte cultural de su tiempo), por un lado, esa deificación de lo popular y esa injusta tendencia a atribuir al pueblo, en su totalidad y en abstracto, ciertas creaciones de individuos concretos o de grupos determinados (en este caso, los artistas flamencos uno por uno, y la sentimentalidad extraordinaria de las familias gitanas, portadoras de una memoria perpetuamente sobresaltada por la marginación y la pobreza), y, de otro lado, cierta propensión a hurtarle a los ambientes de la marginación ocasionales energías creadoras. Federico, quien, de la mano de Falla, en prosa, y de la mano de su propio genio, en partes de su prosa y en sus poemas, tanto y tan bien luchara contra el «antiflamenquismo» generalizado en su tiempo, no logrará evitar ciertas recaídas precisamente «antiflamenquistas». Son quizá tales recaídas (¿o simulaciones, como en seguida podremos deducir?) en el «antiflamenquismo» ambiente dentro del mundo culto de su época lo que explicaría en el poeta alguna ostensible contradicción en la celebración de la paternidad de los rasgos más emocionales del flamenco; en efecto: en un lugar de su texto divulgativo atribuye, como hemos visto, la procedencia del flamenco al pueblo andaluz en general, y afirma que esos cantos habrían existido desde tiempos inmemoriales; pues bien, en otro instante de ese mismo trabajo escribirá, con mayor compromiso, lo siguiente: «Y estas gentes [los gitanos], llegadas a nuestra Andalucía, unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos *cante jondo.* A ellos debemos, pues, la creación de estos cantos, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores, y los gestos rituarios de la raza». ¿Una de cal y otra de arena? Prosigue Federico: «Todos habéis oído hablar del *cante jondo,* y seguramente tenéis una idea más o menos exacta de él..., pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística os evoca cosas inmorales: la taberna, la juerga, el tablao del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma! [...]. No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista...» ¿Hablaba Federico de este modo inmisericorde —y desinformado— precisamente para ser atendido por el antiflamenquismo de su tiempo? ¿Usaba esos estereotipos para halagar a su público, seducirlo y conducirlo finalmente a una reconsideración, ya positiva, del flamenco? Tratándose de Federico, todo es posible; incluso, y con propósito de defensa, esa bajada a los infiernos de la impiedad con que entonces solía ser castigado —¿pero de qué?— el flamenco. Mas si Federico García Lorca creía en ese instante en lo que estaba pronunciando, y antes había escrito, y luego publicó, nos encontraremos entonces, no ante una investigación, ni



ante un razonamiento, y ni siquiera ante una digresión, sino ante un exabrupto. En el contexto de la historia de la formación y desarrollo de los cantes flamencos, llamar inmorales a la taberna, la juerga y el tablao de café revela no únicamente una posición impiadosa (que por cierto corrige apasionadamente en sus poemas): es también, desde el punto de vista historiográfico, un soberano disparate: en la taberna y en la juerga flamenca se fueron asentado formal y emocionalmente algunos de los más estremecedores cantes flamencos; en la taberna y en la reunión flamenca (juerguística o respetuosa) se reunieron la herencia musical, la genialidad creadora, la clandestinidad y la disciplina, la penuria y la pena, la soledad y la pobreza, la memoria y el vino que a menudo la estimula y la exalta... y todo ello contribuyó a la grandeza del cante flamenco y de la guitarra flamenca. Y en cuanto al, en este texto, denostado «tablao del café», ¿qué responder a Federico, sin sentir un poco de congoja por tan exuberante ignorancia? El tablao del café, o lo que en términos historiográficos conocemos como *café-cantante*, es el lugar en donde, a lo largo de más de medio siglo, además de abundantes y ocasionales trivializaciones, el flamenco conocerá un enorme esplendor que precisamente esa institución, el café cantante, habrá contribuido a que alcance. Baste aquí una aclaración telegráfica: en el café-cantante se desarrolla notablemente el flamenco (tanto por lo que respecta al cante, como al baile y a la guitarra); en el café-cantante nacen algunos cantes que se incorporan a la nómina de formas flamencas; en el café-cantante se reúnen de un modo insuperable la voz del cantaor, la expresividad misteriosa del baile y la infinitamente delicada y enérgica guitarra; y finalmente, en el café-cantante el flamenco se obstina —y muchas veces lo consigue— en narrar a la multitud toda una historia de dolor y de belleza incomparables, todo un recado de la pena y la genialidad, todo un testimonio de una parte de la historia social de Andalucía y de las obsesiones esenciales del hombre, y, en fin, toda una épica del sufrimiento y de la resistencia por medio de la creación artítica; es decir: en el café-cantante se desarrolla una moral. Lo que para Federico, en esa línea desafortunada, y yo creo que más influida por la poderosa inercia del antiflamenquismo de su época que por la insolidaridad del poeta (prácticamente siempre solidario del sufrimiento), es poco menos que un tugurio, para el especialista de la historia del flamenco Anselmo González Climent es «un tremendo confesionario profano». En suma, la cuantía de ese descuido de Federico es tan abundante que induce a sospechar si no sería también deliberada: no es imposible que el poeta adoptase dos o tres de los habituales tics antiflamenquistas precisamente para apaciguar a quienes tan fieramente arremetían contra su maestro Manuel de Falla y contra la realización del Concurso de Cante Jondo. ¿Estamos ante un muchacho víctima parcial del antiflamenquismo de su época o ante un finísimo estratega? Quizá no lo sabremos nunca.

El día 2 de agosto de 1921 el poeta escribe a Adolfo Salazar una carta que, al ser privada, no nos consiente interpretaciones de doble sentido. Transcribo de ella un párrafo plagado de candor: «[...] Además, ¿no sabes?, estoy aprendiendo a tocar la guitarra. Me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos:* tarantas, bulerías, romeras. Todas las tardes viene a enseñarme el Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la*

Fuente (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular». Con tan pocas palabras Federico comete varios errores de gran bulto. Primero, la identificación entre la creación flamenca y «el pueblo español». Ya hemos dedicado a este tema unas frases. No las repetiremos. Segundo: en la nómina de *er* cante de los gitanos debemos contemplar las bulerías, *podemos* incluir las tarantas (pero forzando mucho la paternidad de los cantes mineros en general: pueden contener rasgos de la sentimentalidad gitana en la interpretación, pero proceden de fandangos moriscos y andaluces) y es muy forzado incluir las romeras (un cante de origen folclórico y de notable liviandad melódica) entre los cantes gitanos, que hoy llamamos los cantes básicos. Y tercero: Federico asegura que sus dos profesores de guitarra «cantan y tocan de una manera genial». Quizá hicieran genialmente una de las dos cosas. Las dos a la vez, de ninguna manera. Uno de los elementos fundamentales de la naturaleza misma del flamenco, su tremendo ensimismamiento, convierte en prácticamente imposible que un artista pueda tocar y cantar a la vez de manera correcta. Genialmente, jamás. Cantar con ensimismamiento, arrancando cada sílaba y cada sonido del fondo mismo de la memoria general del cante, y acompañar al cante con puntualidad, casi diríamos con complicidad, para reunir un todo expresivo, son esfuerzos sencillamente imposibles a una sola persona en un mismo momento. Esto es una ley. Y en esa carta a Salazar, Federico la desconoce.

Se podría preguntar: ¿pretende el autor en esta conferencia hacernos creer que García Lorca era un ignorante en lo que respecta al flamenco? Anticipadamente he contestado más atrás: a pesar de algunas ignorancias (de las que a veces se podría responsabilizar al estado de opinión de la época y a la confusión de un proceso investigativo que se encontraba prácticamente en sus preliminares), Federico es, y repito las palabras de dos maestros del conocimiento flamenco, el «poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco». A pesar de sus ignorancias ocasionales, volando sobre ellas, corrigiéndose a sí mismo y, en una palabra, conduciendo al conocimiento poético hasta mucho más allá de su propio saber de intelectual interesado por un fenómeno expresivo, García Lorca nos dejó algunas iluminaciones inéditas e irrepetibles. Si miramos con atención, y hasta diría con inocencia, este desfase entre el Federico flamencólogo —que no lo era— y el Federico poeta, advertimos que lo que lleva a cabo García Lorca ante el arte flamenco es, pura y sencillamente, un proeza. Como investigador, e inclusive como entusiasta, comete errores que, en tanto que poeta, se transforman en intuiciones poderosas, en imágenes ajustadas y reveladoras. Como aficionado al flamenco es, en ocasiones, un ingenuo. Como poeta del flamenco, llega a ser un espeleólogo. Una parte de Federico escucha cantos de sirena, y hasta cree que le suenan bien; pero otra parte de él (ese territorio de su alma en donde se acumula y se elabora el conocimiento poético) redacta versos asombrosos que parecen asegurarnos que García Lorca, antes, mucho antes, que un entusiasta frecuentemente equivocado, ha sido una especie de sombra centenaria: esa sombra que está sentada, en silencio, en el lugar equidistante del cante, del baile y de la guitarra, desde finales del siglo XVIII, escuchando con suprema atención, esa sombra, en silencio, absorta y muy atenta, por cuya cara en sombra ruedan dos lágrimas de som-



bra. Es el ánima de Federico —que, repito, parece centenaria— quien escribe unas cuantas páginas, verdaderamente escalofriantes, sobre ese escalofrío que es el arte flamenco. El niño que siempre hubo en Federico García Lorca podrá hacerle cometer los descuidos del niño: prisas improcendentes, entusiasmos disparatados, vanidades de autoafirmación, deslumbramientos candorosos. Pero es también ese candor, ese formidable volumen de infancia que siempre habita en Federico, lo que acaso ha conducido al poeta García Lorca hasta la misma infancia del flamenco, ese lujo del universo artístico gitanoespañol en donde todo es terriblemente verdadero, desconsoladamente verdadero, y en donde sin embargo esa verdad se transfigura en unas músicas que nos ofrecen un consuelo verdadero también, terriblemente verdadero. Federico, maestro del desconsuelo desde su misma infancia, busca consuelo eternamente (entre otras formas, haciéndose a sí mismo uno de los poetas más geniales de la historia del idioma español). No es fortuito que este gran portador de desconsuelo, mago del arte y perseguidor del consuelo se asomase a las entrañas del flamenco y acertase después a contarnos, en versos luminosos y a veces tenebrosos, toda la sombra, toda la luz que el flamenco nos entrega como limosna, con sus claros sonidos negros.

Hasta aquí, nuestra aproximación al Federico García Lorca vinculado al flamenco habrá podido parecer hostil. Algunas de mis frases anteriores, sin llegar a sonar con la dureza de un fiscal, parecían proceder de un testigo de cargo. No era así, desde luego. Sencillamente, un escritor que renuncia a expresar lo que él supone que es verdad, es un escritor acabado. Y yo me he visto en el trance difícil de elegir entre expresar ante ustedes lo que yo entiendo que es lo cierto en lo que atañe a algunas mal ajustadas opiniones flamencológicas de Federico, o bien, asestar sobre el poeta un elogio totalitario que ni él mismo me hubiera perdonado, ni a ustedes les habría servido absolutamente de nada, ni hubiera sido decente para con el arte flamenco, ni a mí me habría proporcionado otra cosa que el desconsuelo de escucharme mintiendo. Pero además, mientras que redactaba, y espero que se haya advertido que lo hice con todo mi respeto y sin disminuir mi admiración, las puntualizaciones que, lo creo de buena fe, era preciso hacer a algunos desaciertos del Federico flamencófilo, yo ya sabía que algo más adelante me aguardaba la fiesta de ocuparme de sus aciertos. Esa fiesta comienza ahora, y les convido a ustedes a que la vivan con el asombro y con el entusiasmo que suelen ser cosa usual tratándose de Federico García Lorca.

Empecemos reproduciendo algunas de sus opiniones. En su texto ya citado «El cante jondo (primitivo canto andaluz)» encontramos los párrafos siguientes: «No hay duda de que la guitarra ha dado forma a muchas de las canciones andaluzas, porque éstas han tenido que ceñirse a su constitución tonal, y una prueba de esto es que con las canciones que se cantan sin ella, como los martinetes y las jelianas, la forma melódica cambia completamente y adquieren como una mayor libertad y un ímpetu, si bien más directo, menos construido [...]. Como la personalidad del guitarrista es tan acusada como la del cantaor, éste ha de cantar también y nace la falseta, que es comentario de las cuerdas, a veces de una extremada belleza cuando es sincero, pero en muchas ocasiones es falso, tonto y lleno de italianismos sin sentido cuando está expresado por uno de esos "virtuosos" que acompañan a los fandaguillos en estos espectáculos lamentables que se llaman ópera

flamenca [...]. He hablado de "la voz de su buena sangre" porque lo primero que se necesita para el canto y el toque es esa capacidad de transformación y depuración de melodía y ritmo que posee el andaluz, especialmente el gitano. Una sagacidad para eliminar lo nuevo y accesorio, para que resalte lo esencial; un poder mágico para saber dibujar o medir una "siguiriya" con acento absolutamente milenario. La guitarra comenta, pero también crea, y éste es uno de los mayores peligros que tiene el cante. Hay veces en que un guitarrista que quiere lucirse estropea en absoluto la emoción de un tercio o el arranque de un final [...]. Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el "cante jondo". Ha labrado, profundizado, la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva, del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna [...]».

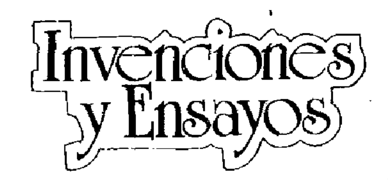
En estos párrafos, el número de frases casi equivale al número de aciertos. Y hay que agrear que alguna de esas opiniones no sólo tuvieron novedad e intensidad cuando fueron escritas, sino que, como veremos en seguida, las conservan en nuestros días. Enumero algunos de los aciertos más significativos de entre los contenidos en tan escasas líneas: Es un acierto otorgarle a la falseta rango de canto; es un acierto advertir que la falseta es el «comentario de las cuerdas» al tercio que elabora el cantaor, y es un acierto fundamental proclamar la «extremada belleza» de este comentario única o prepoderantemente «cuando es sincero». Adviértase que García Lorca no dice «cuando se supedita al cantaor»; dice «cuando es sincero». Entendemos que ese «comentario de las cuerdas», la falseta, se produce de modo armoniosamente integrado a la totalidad del hecho expresivo de un cante, pero que a la vez es creador, revelatorio, iluminador. Y todo ello lo resume el poeta llamándolo «sincero». En ese contexto, el adjetivo usado es de una precisión admirable. Añade García Lorca una descalificación de la falseta insincera, esto es, del comentario de las cuerdas al que denomina «falso, tonto y lleno de italianismos sin sentido»: hace aquí, pues, la crítica de una concepción de la guitarra flamenca (como dialogadora con el cante) que ya era decepcionante, e incluso enojosa, en su época, y que continúa siendo enojosa y decepcionante en nuestros días: aquella concepción del flamenco que tiene el guitarrista que renuncia o no alcanza a colaborar en la enraizada y a la vez súbita creación de un clima dramático totalizador, y se distrae (y distrae al cantaor, y distrae al oyente) abusando de su posible virtuosismo, «luciéndose». La actitud, muy antigua ya, continúa todavía, al menos en ocasiones, obstruyendo el fluir de la comunicación musical y dramática entre los intérpretes flamencos y los aficionados. Es un pleito muy viejo que aún está, desdichadamente, lleno de una vigencia tanto más desoladora cuanto que en la actualidad el nivel técnico de la guitarra flamenca, y por lo tanto su complejidad expresiva, han aumentado de un modo excepcional, y esto a menudo contribuye a que un guitarrista se desprenda frecuentemente del clima del diálogo cante-guitarra para perseguir un protagonismo virtuosístico que suele erosionar el nivel de intensidad creada y de comunicación conseguida. Pero también en esto hemos de andar con pies de plomo, como lo hizo el mismo García Lorca: el poeta en ningún caso propone que la guitarra se subordine al cantaor y enajene su propia autoridad dramática, sino que le reclama un co-protagonismo «con sentido», es decir, con *sinceridad:* la palabra es gravísima; el poeta pide que el guitarrista se entregue totalmente al diálogo entre su arte y el del can-



taor, al diálogo entre ambos y la intimidad, y al diálogo de esa reunión con el oyente. Esto es: le exige que comprenda la preponderancia del momento creador flamenco sobre su intrusa tentación de lucimiento solitario. Pero *no* le pide que renuncie a su saber artístico, a su caudal de emoción ni a su complejidad técnica. Lo que le pide es «sentido» (por cierto, una palabra ilustre y de gran ambición expresiva en el lenguaje de los artistas flamencos), lo que le pide es sinceridad: una palabra esencial en la historia del arte. De aquí se sigue que un guitarrista puede «comentar», dialogar con el cantaor, entre uno y otro cante, e incluso y en ocasiones entre uno y otro tercio, y puede hacerlo con «una extraordinaria belleza» (sin ser, naturalmente, un anodino fabricante de *compás*, un manufacturador de ritmo, sino, por el contrario, desplegando toda su sabiduría técnica y expresiva), a condición de no perder de vista lo esencial del instante de un cante: su múltiple diálogo, su sentido, su autenticidad. La polémica, ya lo hemos dicho, es vieja, tiene plena vigencia en nuestros días, y permanece, por añadidura, sumamente enconada. Lo habitual suele ser la descalificación, por parte de muchos aficionados, de casi todo guitarrista que se permite intervenir con energía y con esplendor en el proceso de la elaboración de un cante. Pero García Lorca no es tan autoritario, ni tan sordo. Para él, por poner un ejemplo conocido de todos, los comentarios vivísimos de la guitarra de Paco de Lucía a los cantes de Camarón o Fosforito posiblemente estarían llenos de sentido y llenos de



Don Antonio Chacón, acompañado a la guitarra por don Ramón Montoya



sinceridad (como lo están para el autor de este trabajo). En suma: somos víctimas todavía de viejos vicios del protagonismo virtuosístico, somos víctimas igualmente de la intolerancia antiguitarrística de los autoproclamados cancerberos de la «pureza» del hecho flamenco y, en consecuencia, somos víctimas de una polémica enconada; y a todo ello Federico García Lorca, hace sesenta y cinco años, había dado ya solución.

Pero aún más nos importa señalar que sobre la guitarra flamenca dijo algo que era nuevo en 1922 y que continúa siendo nuevo, sospecho que por falta de decisión intelecutal de los tratadistas. Federico confiere a la guitarra una presencia decididamente protagonista, casi providencial, en la historia del flamenco, y la considera también como bienhechora en la historia de la creación flamenca misma. La opinión —no faltará quien la discuta, incluso con enojo— puede ser un puro acierto histórico, pero es en todo caso una prueba de coraje intelectual. Piensen ustedes que en la época en que Federico expresa esa opinión, el guitarrista, que es, sin ninguna duda, esencial en la construcción del clímax dramático del flamenco y en la oferta de comunicación de la intimidad, esto es, en el esfuerzo de contagio del ensimismamiento flamenco, era sin embargo considerado un elemento prácticamente secundario. El aficionado le exigía que se limitase a servir compás al cantaor (esto es: a llevar el control de la osamente rítmica de la copla); todo lo más, se le consentía una falseta entre una y otra copla, o un «solo» de guitarra entre dos sesiones de cante. Se le condenaba, en suma, a un papel de subordinado. La injusticia no acaba ahí. El guitarrista cobraba siempre menos que el cantaor, y su capacidad de decisión a lo largo de una ceremonia flamenca era, en líneas generales, y con muy pocas excepciones, menor que la del cantaor. Aún ahora, más de medio siglo después de la fecha en que Federico redacta esa reivindicación formidable del guitarrista, grandes artistas de la guitarra suelen cobrar menos por su trabajo que los grandes artistas del cante (las excepciones son muy pocas y aquí sí confirman la regla). Pero esta cuestión económica, con ser muy significativa, no es la más importante. Lo importante es que aún hoy habrá muy pocos aficionados al flamenco y, que yo sepa, absolutamente ningún historiador, que se consientan a sí mismos proclamar la participación de la guitarra en la historia del desarrollo del cante flamenco. La frase de Federico: «No hay duda de que la guitarra ha dado forma a muchas de las canciones andaluzas, proque éstas han tenido que ceñirse a su constitución tonal», era una frase sorprendente. Lo sorprendente, hoy, es que continúa siendo sorprendente. Desde la mitificación de la genialidad del cantaor (una genialidad muy frecuentemente real) perdura una cierta resistencia a advertir hasta qué punto la guitarra ha contribuido a la edificación del flamenco, desde muy poco después de su nacimiento balbuceante hasta el momento mismo en que nos encontramos. Esa resistencia no es justa. No lo es ni histórica, ni artística, ni moralmente. La guitarra, reproduzco de nuevo las palabras de Federico, «ha labrado, profundizado la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva, del drama andaluz. Oriente y Occidente en pugna [...]». Aunque no estuviésemos de acuerdo con los términos en que Federico resume su reivindicación de la guitarra («lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el "cante jondo"», dice el poeta), al menos tendríamos que efectuar una relectura de la historia general de la creación flamenca, una relectura en la que tendríamos que conceder a la guitarra una presencia infinitamente ma-



yor y un protagonismo sumamente más tentacular que los que se le vienen otorgando. En esto, como en tantas cosas, Federico fue único.

Agreguemos que esa repentina —aún hoy repentina— defensa del papel histórico de la guitarra en el desarrollo del flamenco no lo hace Federico con ánimo de disminuir el protagonismo y la grandeza del cantaor, y ni siquiera por una particular veneración a la guitarra como instrumento musical. Tal vez yo sí me haya demorado en celebrar estas iluminaciones de García Lorca a causa de mi veneración por la guitarra. Quizá ustedes no ignoren que la nostalgia más grande de mi vida es la guitarra flamenca, y que cuando a solas escucho a un músico flamenco suelo llorar de felicidad, de consuelo, de gratitud y de angustia. Quizás ustedes no ignoran que la guitarra es mi pasión y mi derrota, que alguna vez soñé con ser un buen discípulo de Paco de Lucía, que un día desperté de ese sueño y dejé de tocar para siempre, y que ese despertar me ha dejado maltrecho para toda mi vida. Pero esta es mi derrota, no la de Federico. Él señaló la presencia preponderante de la guitarra en el proceso de articulación del flamenco por puro sentido de la justicia y, lo repito, sin que ello significase que desconociese la prodigiosa participación del cantaor. Sobre el don de transmisores de rumores profundamente humanos por parte de los cantaores de flamenco y sobre la antropología y hasta la mística del cante, Federico sabía cuanto había que saber y no omitió comunicárnoslo: «[...] yo quiero dedicar un recuerdo a los inolvidables "cantaores" merced a los cuales se sabe que el "cante jondo" haya llegado renovado hasta nuestros días./ La figura del "cantaor" está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior, y el zig-zag que asciende dentro su alma./ El "cantaor" cuando canta celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz./ Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, pra sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema. La raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte. Son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo. // [...] [Los cantaores] son simples mediums, crestas líricas de nuestro tiempo.// [...] El "cante jondo" canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego [...]/ En las coplas, la pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento».

En estas muy escasas frases, Federico resume (digámoslo de nuevo: él no se propuso la redacción de un libro de investigación, sino tan sólo apuntar su pasión y sus conocimientos en unas páginas de celebración y de divulgación) prácticamente todo cuanto después nosotros hemos desarrollado. Cómo es posible resumir en unas frases toda una diversa teoría y una historiografía del flamenco, es cosa que no debe extrañarnos. Deslumbrarnos, sí, pero nunca extrañarnos: esa astucia, es poder, esa veracidad, son la astucia, el poder, la veracidad del hombre de genio, del hombre que, en este caso particular, tiene contraído un compromiso definitivo con la temperatura del lenguaje poético. Ver en el cante a un ruiseñor sin ojos, ver en la copla a una mujer morena que con redes de viento pretende —y lo consigue— cazar pájaros, son sucesos verbales que ya van más allá de la investigación o de la historiografía de un hecho histórico. O mejor dicho, apuntan más adentro: le otorgan a la historiografía una tensión de interioridad, un afán de ensimisma-

miento, una dimensión de agobio, de felicidad y de sufrimiento a los que la investigación no debe renunciar si de verdad pretende comunicar los acontecimientos espirituales más misteriosos que el flamenco nos aproxima para que nuestra intimidad se reúna y para que se reconozca en la intimidad de nuestra especie y en el enigma de nuestro destino. Federico, aún redactando un texto divulgativo, y hasta, ya lo dijimos, proselitista, no sabe renunciar, afortunadamente, a buscar combinaciones verbales, cortocircuitos lingüís-

Silverio Franconetti, uno de los más grandes cantaores de la historia del flamenco



ticos que iluminen de pronto las penumbras que casi siempre permanecen agazapadas en el universo de los datos; iluminaciones que otorgan juventud y energía al saber, y que incluso le otorgan infancia e inocencia. El poeta Cintio Vitier ha escrito que un verso digno de ese nombre es «una calidad súbita del mundo». Lo que hace Federico con esos repentinos ofrecimientos poéticos en medio de un texto de prosa divulgativa es justamente mostrarnos de una manera súbita, sorprendente y, en definitiva, iluminadora, calidades del mundo. Es en sus textos en prosa en donde encontramos su negativa a renunciar a un hallazgo poético que habrá usado en una de las páginas de su *Poema del cante jondo.* Casi al final de su conferencia «El "cante jondo" (primitivo canto andaluz)» y exactamente al final de su texto «Arquitectura del "cante jondo"», Federico resume a la figura legendaria del cantaor Silverio Franconetti con palabras de naturaleza poética: «su grito hacía partirse en estremecidas grietas el azogue moribundo de los espejos». Créanme: sospecho haber leído todo cuanto se ha escrito sobre el cante flamenco, y les aseguro que no conozco mejor definición, que no conozco una definición más clara del grito de la siguiriya. Se han escrito muchos elogios al cante de Silverio. Todos son necesarios. Ninguno tan estremecedor. Se han redactado muchas asombradas y asombrosas definiciones de la siguiriya: ninguna tan diáfana. Federico nos da varias versiones de esa iluminación. En mi opinión, la más definitiva, la más despojada y a la vez la más ambiciosa (digámoslo con la palabra justa: la más genial) es la que nos entrega en el poema: «[...] en el hondo llanto/ del siguiriyero./ Su grito fue terrible./ Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos,/ y se abría el azogue/ de los espejos». Lo que García Lorca nos entrega en esos versos no viene desde la razón, ni aún desde la historiografía, aunque no renuncia ni a la claridad de la razón ni a la tumultuosidad de la historia flamenca; nos llega desde el jadeo de la tradición musical y vital, desde la carne misma del asombro, e inclusive desde el terror. Se ha dicho que la nota más aguda, potente y sostenida de un tenor puede quebrar el cristal de una copa; cuando Federico imagina (pero apuntemos un matiz importante; el poeta atribuye esa imaginación propia al legado y a la sinceridad de los ancianos: en el mundo flamenco el respeto a la palabra del anciano es una costumbre, además de una lección moral), cuando, repito, García Lorca imagina que, ante el grito incial de un siguiriyero, al azogue de los espejos le brota una erupción de grietas, no sólo está mentando la oscura cantidad de tiempo y experiencia que contiene ese viejo canto espantoso: está también diferenciando la antropología del canto y la del cante: de un tenor, Federico posiblemente no hubiera dicho que la fuerza de sus pulmones inaugura grietas en el azogue de los espejos. Lo que rompe el cristal de una copa es la agudeza de una nota y la potencia y la extensión de unos pulmones. Lo que desordena el azogue de los espejos es la tensión tumultuosa de la vida y la muerte. No hay un cante en donde esa tensión sea tan desolada, formidable y consoladora como en la siguiriya (con excepción, acaso, de algunas de las tonás más lóbregas). Pero acerquémonos un poco más a esa definición del maravilloso y tenebroso chirrido de esa puerta enigmática que es la siguiriya. ¿Qué ocurre cuando se agrieta el azogue de los espejos? ¿Qué ocurre cuando a nuestro espejo se le va borrando el azogue? Ocurre que nuestro rostro se carga de incertidumbre, de desazón y de orfandad. En un espejo azogado vemos nuestra cara real; en un espejo con grietas en su azogue vemos en nuestra cara el desvalimiento de nuestro corazón. En un espejo azoga-



do, nuestros rasgos existen en un tiempo presente; en un espejo agrietado vemos en nuestro rostro las grietas de nuestro pasado y del pasado de nuestros más remotos apellidos. En un espejo joven, en fin, nos vemos nuestro propio rostro; en un espejo viejo podemos ver, entreverado con el nuestro, el rostro de nuestros antepasados. En un espejo joven vemos a nuestra cara; en un espejo viejo vemos a nuestra historia. En un espejo joven nos miramos el rostro, en un espejo viejo nos miramos la intimidad. En un espejo joven podemos contemplarnos por fuera; en un espejo viejo nos abrazamos a nuestras propias sombras. «Los viejos dicen que se erizaban los cabellos...» Y cómo no: la siguiriya nos relata nuestra historia, nuestro esplendor, nuestro infortunio y las esquinas de nuestro destino. ¿Y de qué otra manera podría expresarse toda esa abundancia de espanto, de saber y de misericordia que contiene y que entrega la siguiriya, sino desde el centro mismo de la genialidad del lenguaje poético? La definición de Federico nos resulta deslumbradora: es porque Federico se supo deslumbrado a su vez por la siguiriya gitana. De entre todos los cantes, ninguno obtuvo más atención de Federico que la que obtuvo la siguiriya. Y ninguno, tampoco, recibió un más persistente homenaje. En otro pasaje de «Arquitectura del "cante jondo"» escribirá el poeta: «La "siguiriya" gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inacabable en sentido distinto al de Bach. La melodía infinita de Bach es redonda, la frase podría repetirse eternamente en un sentido circular; pero la melodía de la "siguiriya" se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar». Agregarles algo a esas frases es un disparate. ¿Me consentirán ustedes ser un poco disparatado? Sólo lo justo para mostrar un poco del atrevimiento que en Federico podemos y debemos aprender. Lo justo para confiarles mi gratitud por el hecho de que el poeta, al mencionar una de las características de la siguiriya (su ondulación melódica obsesiva, casi ritual y, por qué no, de naturaleza religiosa; o, dicho de otro modo, su misteriosa ambición de sacralidad) recordase a uno de los más grandes, si no el mayor, de todos los artistas de la historia de la música de los humanos. Si tenemos en cuanta que en la época en que Federico establece esa desemejanza, dentro de una semejanza esencial, entre la siguiriya y tantas partituras de Bach, la inmensa mayoría de los músicos, por ignorancia o por soberbia, desdeñaban el cante flamenco, esas frases de Federico no son sólo un acierto en su búsqueda de definiciones: son también la prueba de su moral enérgica y de su sentimiento de justicia. En su época, y aún hoy, podrá resultar escandaloso invocar el nombre de esa altísima montaña de la música (si es que Juan Sebastián Bach no es una opulenta cordillera) para expresar la naturaleza de un cante. Como a nosotros no nos parece escandaloso, no sobresaltaremos más aún, con innecesarias apostillas, el enojo de los desdeñadores del flamenco. Digamos solamente una cosa: en verdad, ellos se lo pierden. Pero anotemos, sí, la finísima perspicacia de Federico al diferenciar la ondulación melódica de una página de Bach, de la ondulación de la siguiriya gitana. Bach toma nuestra intimidad de la mano y la sanciona con su inusitada compañía. Bach nos despierta la intimidad y simultáneamente nos la celebra y nos la apacigua.

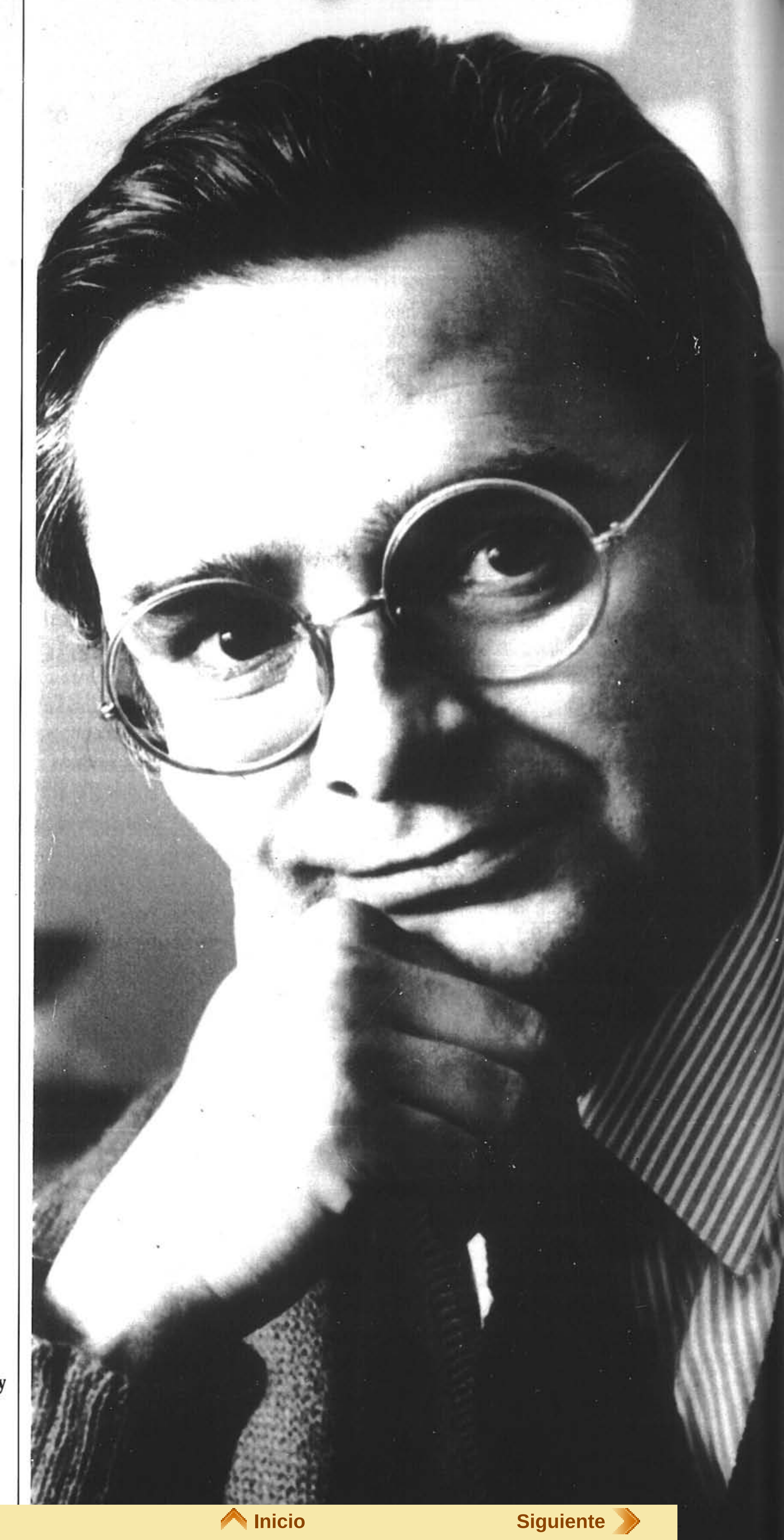


Dicho de un modo rápido: Bach nos hace felices. En sus ondulaciones, la siguiriya, por el contrario, aproxima nuestra intimidad a la desgracia. Bach nos hace llorar de abundancia; la siguiriya, de orfandad. En Bach, lo sagrado nos arropa; en la siguiriya, lo sagrado nos desnuda. Desde Bach, sentimos el calor de ser; desde la siguiriya, tirita nuestro ser. De la mano de Bach siempre estamos desembarcando, regresando; desde la siguiriya, no logramos desembarcar. En la música de Bach, Dios nos celebra; en la siguiriya, Dios se compadece de nosotros. Bach, en fin, compone el perfecto poema de la celebración del universo y de la criatura. Y Federico nos recuerda que la siguiriya es el «perfecto poema de las lágrimas».

Para nosotros, García Lorca es hoy una estremecedora mezcla de Bach y de siguiriya gitana. Como Bach, compuso el perfecto poema de la grandeza y la inocencia. Como la siguiriya, y desde el mismo instante en que el crimen lo derribara, se lamenta sin fin y sin consuelo, componiendo un perfecto poema de las lágrimas. En esa siguiriya, suya es toda la música. Las lágrimas son nuestras.

Félix Grande





José Antonio Gabriel y Galán



Muchos años antes*

Muchos años después, frente al cuerpo sin vida de Odile, había de evocar aquella tarde remota en que su madre le llevó por primera vez a casa de los Zúñiga. Le arrastraba de la mano por entre las estrechas calles que descendían sinuosas hacia la Puerta Berrozana. Intentaba detenerse en cada esquina, frenar al menos el trote que imponía su madre para retrasar en lo posible la llegada a aquella casa. Ignoraba qué iba a hacer allí, por qué el elegido para tal visita era él y no cualquiera de sus hermanos que habían quedado a la puerta de la chabola como pardales al borde de un nido, en espera incierta de que les cayese algo de comer. Su madre le explicaba precipitadamente las últimas consignas sin darse cuenta de que ni siquiera le había puesto al tanto del motivo principal del ajetreo. ¿Por qué tenía que portarse bien en aquella casa, hablar lo menos posible, no rascarse la cabeza en la mesa ni tocarse los pies en presencia de los señores? Tanta perorata olía a comida, sobre todo no escupir ni morderse las uñas, qué negras, crío, quizá le darían higos, puede que un bocadillo de chorizo, pero daba miedo, adónde le iban a meter y quiénes eran aquellos señores. Procuraba pararse pretextando una china en la zapatilla o que se le había desatado la cinta. Su madre sin duda sabía lo que hacía, como siempre, siendo como era una mujer espabilada y dura, con siete hijos escuálidos y un marido muerto. Sí, ¿por qué iba él a comer y no alguno de sus hermanos, que los había bien esmirriados, o es que estaría él enfermo sin saberlo? Bajaron por la calle de los Quesos sin aminorar el paso, su madre no despegaba los ojos del suelo y le acarreaba como si condujera un lechón al sacrificio. No respondía a sus preguntas porque seguramente estaba enfadada con él y con alguien más, mientras dieron las doce en el famoso reloj del Ayuntamiento, o quizá las trece, muchas campanadas, desde luego, doblaron el convento de las josefinas, a veces se las oía rezar cantando con voces de filigrana cosas muy tristes en la penumbra, debían de estar ya resucitadas, pero nadie podía verlas, su hermano Jenaro decía que vivían en habitaciones con las ventanas tapiadas, que a muchas las enterraban vivas y que algunas tenían más de doscientos años. A todo esto, los que le iban a dar de comer, ¿qué le pedirían a cambio? ¿le obligarían a ayudar a misa, a quitar garrapatas a los perros? Si se trataba de rezar el rosario y la comida era caliente bien valía la pena, aunque fuera un rosario de los largos, de esos que las viejas emplean para adormilarse. «¿Vamos a un convento, madre?», y pasaban por debajo del arco de la Puerta Berrozana, con un escudo de los Reyes Católicos, que estaba muy bien hecho,

* *Este texto pertenece al primer capítulo de una novela en preparación, aún sin título.*



a pesar del poco respeto que le profesaban las palomas que se cagaban en él constantemente. Su madre le dijo: «Y no se te ocurra ir nunca a los Canchos»

Atravesaron la plaza, en el límite de la ciudad, pues más allá aparecían los primeros canchales musgosos que iban creciendo a medida que se avanzaba hacia el monte. La puerta del caserón de los Zúñiga les daba paso a la umbría de una escalera por la que subieron mientras su madre se alargó las faldas y le enderezó esos tirantes demasiado holgados que se le caían cada dos por tres. ¿Por qué estaba asustado si le iban a dar de comer? Atravesaron una galería acristalada siguiendo los pasos de una sirvienta renegrida, de uniforme gris, que se empeñaba en ignorarlos. Por todas partes había plantas de grandes hojas verdes, relucientes, gateando hacia arriba en busca de sol, como en los invernaderos. Acabada la galería entraron en una sala inmensa, diez veces mayor que la casa en la que ellos vivían. Pisaba con tiento las baldosas blancas y negras; en las negras quedaba la leve huella de sus zapatillas, así es que se concentró en elegir sólo las blancas. Las persianas de los balcones estaban echadas y la penumbra se extendía en un dulce frescor que le cosquilleaba los costados; seguía a su madre casi escondido tras sus faldas, y ambos seguían a la criada que sorteaba mesas, sillones y floreros con precisión de murciélago. De pronto se paró, y ellos también. De detrás de una frágil mecedora surgió la voz seguida del perfil de una dama que poco a poco fue haciéndose distinguible, a medida que la penumbra iba dulcificándose. «Acercaos», dijo, y los miraba risueña a través de unas gafas de concha amarilla. Tenía un libro abierto en el regazo y a él le pareció imposible que se pudiera leer con tan poca luz, pero quizás esas señoras poseían una vista muy fina y en todo caso sabían escoger los escasos rayos de sol que los resquicios de las persianas dejaban pasar. «Así es que tú eres Silverio, ¿eh?» Le inspeccionó con descaro y él miraba en sus negros zapatones la trabilla que se le apretaba sobre el empeine regordete sin que aparentemente le produjera ningún daño. Le decía a su madre que no se preocupara, que una boca menos y que le preparase para el día siguiente, todo empezaría al día siguiente. La señora se levantó con dificultad, dejó la silla balanceándose y comenzó a examinar su cabeza sin tocarle un pelo, mientras en su cara aparecía un gesto de desagrado que inmediatamente sustituyó por una media sonrisa en tanto repetía a su madre que no se preocupara.

La realidad es que volvieron con las orejas gachas, andando despacio por la sombra. «¿Y la comida, madre?», mientras cruzaban otra vez por delante del convento de las josefinas, las pobres. Su madre no le prestaba atención y él tenía hambre. Cada vez que se hacía ilusiones le ocurría lo mismo: lo mejor para no pasar hambre era no pensar en ella, pero él ya había olido la comida. Quizá no le había gustado a la señora su pelo negro lleno de rizos tiesos, puede que no estuviera lo suficientemente enfermo. «¿Qué ha pasado, madre, puñetas?» El bofetón seco le pilló con los ojos entornados y vio un remolino de estrellitas azules bailarle alrededor. El horno no estaba para bollos, volvían a casa a comer el guiso de caldo y patatas al que no haría ascos con lo tarde que era. Su madre se detuvo delante de la zapatería Honorio y le quiso camelar. «Mañana volverás a casa de esos señores, pero tendrás que ir limpio, con las rodillas lavadas, y las manos; ¿te pica la cabeza?» Vaya pregunta, se dijo para sus adentros, «pues unas veces sí y otras no, como siem-



pre». Nunca se había parado a pensar que pudiera estar sucio. Ahora comprendía lo que le pedían a cambio de la comida: tenía que lavarse. La verdad, hubiera preferido el rosario. Justo ahora empezaba a picarle la cabeza, pero más valía callarse; en general, más valía callarse siempre, porque además casi nunca entendían lo que quería decir. Había aprendido a hablar lo menos posible y eso le libraba de muchas broncas, aunque también se las ganaba por no hablar, cuando le decían que era mudo. Pero echando cuentas, resultaba mejor mantener la boca cerrada.

Al día siguiente su madre le refregó las piernas con estropajo, concentrando los apretujones en las rodillas y en los calcañares. Intentó peinarle mojando mucho el pelo, pero no había forma de sostenerle la coronilla. Finalmente lo miró de arriba abajo y pareció aprobar su labor. Le tomó de la mano y allá se fueron otra vez, calle de los Quesos abajo, hasta la Puerta Berrozana. Silverio iba más preocupado si cabe que el día anterior, con la impresión de que si fallaba otra vez, adiós comida caliente con sustancia, incluso algo mejor que los garbanzos que en alguna ocasión había logrado pillar en Auxilio Social. «Tú no te hagas ilusiones, Silverio, estos señores tienen muchos pobres donde elegir, y tú no eres el más listo ni el más guapo.» Cosas así le iba diciendo su madre, probablemente para sembrar la duda en su estómago, pero éste no sabía de razones.

Sin embargo, todo fue bien en esa ocasión. Su madre le dejó en el portal de la casa, haciéndole la última recomendación de que no se rascara, y Silverio volvió a subir las escaleras acompañado de la criada renegrida. Entró en un comedor donde ya estaba toda la familia sentada alrededor de la mesa. Tuvo que dar más de veinte pasos con la mirada de toda aquella gente sobándole el cuerpo. Llevaba los ojos clavados en las baldosas, quería dar la impresión de humildad, aunque su nariz se espabiló inmediatamente al recoger el intenso olor que provenía de la sopera. La criada le señaló la única silla que quedaba libre y se sentó haciendo el menor ruido posible. «Emilio —dijo la señora dirigiéndose al señor mayor que debía ser su marido—, éste es Silverio.» «Hola, Silverio —dijo el señor—; hijos, éste es Silverio.» Nadie abrió la boca, pero sintió que aquellos cuatro hijos de puta se reían de él por lo bajinis. Hubo un silencio que la criada aprovechó para servir la sopa de fideos. A pesar del calor le estaba cayendo en el estómago como hostia bendita; allá se rieran aquellos golondrinos. En realidad el señor, el marido de la señora, hacía un ruido tremendo sorbiendo la sopa, así es que él también se despreocupó tomándola como si estuviera en su casa. No había dado ni tres cucharadas cuando la señora le cortó con una advertencia que le heló la sangre: «Silverio, no hagas tanto ruido al comer.» Aunque lo había dicho con voz suave, pensó que le iban a echar del comedor. Trató de calmarse, era casi imposible sorber sin ruido, había que dejar caer el líquido en la boca, con el peligro de que le chorreara por las comisuras de los labios. Le pareció estar dando de beber a un cernícalo. Tomada con tantas dificultades la sopa sabía peor, si bien el marido seguía haciendo todos los gorgoritos que le venían en gana. Cuando terminó, la señora le preguntó si quería más. No supo qué decir, quizás aquello era plato único. La señora sonrió. «Hortensia, sírvele tres cucharones más.» Los hijos de puta de los hijos también se rieron mientras la criada servía tres cucharones, ni uno más ni uno menos. Como nadie repitió, todos esperaron a que terminara, con lo que el azoramiento le hacía disfrutar

menos de aquel calorcillo que a cada sorbo se le desparramaba por todo el cuerpo haciendo que los brazos y las piernas le pesaran más de lo normal. Cuando la comida terminó la señora rezó una oración, todos se santiaguaron apresuradamente, el festejo había concluido. El señor le preguntó si había comido bien mientras se levantaba de su asiento, y el chico afirmó con la cabeza. La señora le dijo «hasta mañana entonces», y él volvió a mover la cabeza lanzándose escaleras abajo y deseando por encima de todo huir de aquel lugar.

Cruzó la Puerta Berrozana corriendo sin mirar atrás, como si huyera de un grave peligro, y cuando se dio cuenta de que no podía más, ya estaba en la plaza mayor, sudando como un pollo. Se sentó en un banco a la sombra de un castaño de indias, apenas había un par de viejos dormitando en otros bancos apoyados en las garrotas. En el portalón del Ayuntamiento un municipal se refugiaba del sol. Silverio se puso a pensar y no podía, algo le pesaba por dentro como al lobo del cuento las piedras que le metieron en la barriga; no conseguía recordar todos los detalles de lo sucedido, pero se había portado bien, no se rascó ni una vez. Intentó reconstruir, por si le preguntaban, cómo era el comedor y únicamente le quedaba la sensación umbrosa, cómo eran los hijos de los señores y sólo se le venía a la cabeza que eran unos hijoputas, cómo iba vestido el señor y recordaba el ruido que hacía al tomar la sopa, pero ¿la mesa era cuadrada o redonda? De primero había comida sopa de fideos, de segundo, garbanzos, de tercero, carne, tocino y chorizo, y al final, dos rajas de sandía, más la repetición de la sopa: eso lo recordaba bien, nadie se lo podía quitar del estómago. Pero ¿qué voz tenía el señor? ¿llevaba la señora la misma trabilla en el zapatón negro? ¿se había despedido de los hijos de puta de los hijos? Estaba demasiado nervioso, casi le daban temblores, pero era preciso inventarse alguna historia para cuando su madre le preguntase cosas concretas. Lo único cierto es que no se había rascado ni una sola vez, con lo que la comida del día siguiente estaba asegurada. Sin embargo, cada vez se sentía más agobiado por el calor, eran las horas más duras, la ciudad entera estaba durmiendo, los pájaros también. Le parecía que el sol burbujeaba sobre el empedrado, rebotando en mil destellos contra sus ojos en un culebreo que le hacía daño, hasta que empezaron a dolerle las sienes. Se acurrucó en el banco de piedra y se habría dormido tan ricamente de no haber sido por el sudor helado que le rodeaba el cuello, y por la cabeza, que se le iba igual que en las norias de feria. Sin saber por qué se palpó la barriga, ¿cuántos platos de garbanzos había tomado? ¿fueron dos o tres las rajas de sandía? Quizás así encogido, le dolería más; intentó levantarse y apenas pudo dar dos pasos vacilantes. Quizá le habían envenenado, al fin y al cabo ellos eran señoritos. Que su madre no se enterara de que había pensado algo semejante. ¿Habrían comido algo sus hermanos? ¿cómo podría ayudarles? Vomitando, se dijo con la vista borrosa, e inmediatamente le entraron unas ganas incontenibles de devolver, se estaba muriendo de la manera más tonta, qué sensación de irse. Lo fue echando todo a lo largo de mucho tiempo, a trompicones, no acabaría nunca. Los alrededores del banco quedaron hechos una pena y eso le hizo salir de allí pitando en cuanto la vista volvió a ser nítida, nadie se había dado cuenta, el municipal del Ayuntamiento había desaparecido. Cuando al fin se encontró junto a los suyos, todos lo miraban boquiabiertos, estaba más blanco que la pared y no pudo sino dar varios pasos hasta su jergón, sobre el que se dejó caer reventado.



Volvió a la casa de la Puerta Berrozana al día siguiente, al otro y al otro. No les contó lo del entripado por varias razones. Primera, los hijoputas de los hijos se hubieran reído de él. Segunda, no le habrían permitido repetir de ningún plato más. Tercera, el señor Zúñiga era médico y quizá le hubiese puesto una inyección. Y cuarta, no tenía aún la suficiente confianza como para meterse en una explicación tan larga; a lo más que se atrevía entonces era a contestaciones del tipo sí, no, bueno, claro, qué, eso, poco, basta, cosas cortas porque cada vez que abría la boca todos le miraban para burlarse, y ya tenía bastante con evitar que el vaso no chocara contra el plato ni el tenedor contra el cuchillo. Comer encima de un mantel era lo más peligroso del mundo, parecía tener un imán que atraía a las salsas, al agua y, sin embargo, nunca tuvo un solo fallo, mientras que una de las niñas, porque eran dos niñas y dos niños, siempre estaba vertiendo el vaso, comían mucho peor que él y no pasaba nada. Fue conociendo sus nombres: el mayor se llamaba Andrés; el otro, de su edad, Julián, y las niñas María y Teresa, cuatro idiotas que sólo sabían reírse, y es que en aquella mesa se hablaba bien poco, a lo mejor porque estaba él delante y no querían que se enterara de sus cosas, pero entonces, ¿por qué no le mandaban a la cocina? Quería decírselo a la señora, pero no se atrevía, no fuera a ser que se enfadase. Luego estaba el señor Zúñiga, con sus ruidos, cualquiera se atrevía a mirarle, ése sí que era un hombre serio, aunque a él nunca le dijo una mala palabra, tratándole, incluso, mejor que a sus hijos, a los que a veces echaba unas broncas terribles, sobre todo al mayor, que también tenía un genio de cuidado, y un día se levantó de la mesa mientras el padre le llamaba inútilmente a gritos. En ocasiones le venían a avisar, en mitad de la comida, para que fuera a ver a algún enfermo; soltaba dos tacos en voz baja, pedía su maletín y salía disparado, dejando la comida en el plato que fuera. Trabajaba también el manicomio de las locas, en la avenida del Puerto, por donde Silverio tenía que pasar todos los días para ir a su casa mucho más arriba, detrás de la plaza de toros. El manicomio estaba cerrado por un muro de piedra altísimo coronado por una alambrada de pinchos. Allí asomaban al atardecer las locas sus cabezas de tiesos pelos de bruja y ojos saltones, lanzando a veces risotadas que ponían la carne de gallina a los chicos que pasaban por delante. «¡Cagones! ¡Cagones!» les gritaban, y se reían como locas que eran, mientras ellos corrían calle abajo igual que almas en pena. También los compadres de Silverio, cuando se encontraban seguros, se llegaban al pie de la tapia y se ponían a llamarlas y a hacerles pedorretas. Al poco aparecía una cabeza, luego otra y otra, hasta que la línea de espinos se llenaba de cabezas enfurecidas que insultaban. Pero lo que les daba realmente miedo eran aquellos gritos guturales, chillidos de rata, aullidos de animal de caverna y sobre todo las carcajadas que parecían salir de un ataúd. Cuando el griterío se hacía escandaloso, llegaban los enfermeros con porras, según les habían contado, pues las cabezas desaparecían súbitamente y un silencio sospechoso se apoderaba del lugar. Silverió empezó a imaginarse al doctor Zúñiga tras el muro, mostrando a los enfermeros cómo había que apaciguar a aquellas mochales, asustándolas con las correas, dándoles bromuro o alguna otra medicina.

El caso es que sucedió que su hermano José, el segundo en edad, se había enamorado de una de las locas, una muchachita joven y muy seria (la mayoría eran viejas y escanda-

losas) que siempre se situaba al final de la tapia, en silencio, mientras las otras se excitaban con lo de ¡cagones! ¡cagones! Su hermano se ponía debajo, y así se pasaban los dos mucho tiempo, mirándose, sin decirse nada. La muchacha era guapa y tenía pelos de loca, pero no los ojos saltones. Una tarde, cuando todo estaba aún tranquilo, se le ocurrió a José silbar imitando a un gavilán; al momento apareció ella y ya fue así todos los días. Él silbaba y emergía la cabecita de cabellera tiesa, se miraban hipnotizados, ajenos a todo, y al cabo de mucho rato ella se retiraba diciendo adiós con la mano muy despacio, mientras su hermano volvía a casa sin querer hablar con nadie, pensando y pensando, y es que parecía estarse volviendo loco él también. Ninguno de la panda se atrevía a reírse, primero porque se hubiera ganado un guantazo, y después porque se daban cuenta de que si las demás locas respetaban a los novios, ellos tenían que hacer lo mismo.

Transcurrieron semanas, meses, y Silverio acabó por habituarse a la casa de los Zúñiga. El estómago iniciaba su reclamación a media mañana, en la confianza de que ya no habría fallos. Era consciente de que se estaba acostumbrando mal, pero hubiera sido idiota dejar pasar una oportunidad semejante, durara lo que durase. Al principio se sentía como desasosegado al volver a su casa con la panza llena y sus hermanos le miraban sin decir nada; tenían razón cualquiera que fuese lo que pensaran de él, pero ¿qué podía hacer? Lo que son las cosas del estómago: a las pocas semanas de haberse enseñado a circular con la barriga llena empezaron a pasársele los escrúpulos y acabó encontrando natural la situación; al fin y al cabo era una boca menos y ellos podían repartirse su ración. Fue entonces cuando aprendió que no hay nada tan egoísta como la andorga. Su madre trataba de que aquella desigualdad no los enemistara, y en cierto modo lo consiguió, porque ninguno le dijo nunca: ¿por qué tú y no yo? Sólo una vez tuvo Silverio un problema serio, y no por ese motivo. Ocurrió lo siguiente con José. Una tarde, al ponerse el sol, se instaló éste, como cada día, en la esquina de la tapia del manicomio, lanzó su silbido de gavilán, que ya practicaba con auténtica maestría, y la loca no apareció; siguió silbando pero nadie se asomaba. Ni la novia ni las compañeras. José empezaba a impacientarse porque además le daba vergüenza que se le viera expuesto de aquella forma. Al cabo de un rato se fue con la cabeza baja, humillado y de mal humor. Los siguientes días ocurrió lo mismo. Al fin volvieron a asomarse las locas sin que la novia apareciera por ningún lado. Los hermanos le consolaban diciéndole que no se preocupara, que estaría enferma, pero a medida que pasaba el tiempo José se iba descomponiendo, les gritaba a las locas, les preguntaba en los más diversos tonos, y ellas se hacían las desentendidas. Intentó hablar con algún médico, pero el portero le respondía que, al no ser familiar de ninguna interna, no podía pasar. José, desesperado, pensaba en algún sistema para escalar el muro, juraba que mataría al vigilante de la entrada; luego empezó a acosar a su hermano para que hablara con el doctor Zúñiga, pero Silverio no se atrevía a dirigirle la palabra, y menos para una cosa así, algo sobre una loca de la que ni siquiera sabían el nombre. José le dio una semana de plazo para que adquiriese confianza, ni un día más. Transcurrió el plazo y no había avanzado nada, apenas seguía siendo capaz de soltar ante los Zúñiga una frase corta o insustancial. José no estaba dispuesto a aguantar más, le cogió del brazo a primera hora de la mañana y casi lo arrastró hasta la puerta del manicomio.



Poseía una fuerza de caballo a pesar de lo poco que comía. Allí esperaron por lo menos tres horas hasta que se vio al doctor Zúniga avanzar por el zagúan. José le empujó hacia él y desapareció, de modo que Silverio se encontró de sopetón ante su alimentador oficial, que arqueó las cejas como si no le reconociera. Inmediatamente sonrió: «Ah, tú eres Silverio.» Continuó su camino y tuvo que seguirle como un perrillo, hasta que el doctor le preguntó si quería algo. Se lo explicó lo mejor que pudo, tartamudeando. El señor doctor se puso muy serio y callado, como si meditara la respuesta. José debía estar espiándoles desde cualquier esquina. «Dile a tu hermano que era una buena muchacha.» Sólo mucho tiempo después supo Silverio que se había ahorcado con un cordón de su hábito morado de penitente.

En casa de los Zúñiga, Silverio estaba empezando a entrar en un régimen general especial. Parecían haberse acostumbrado a él y ya les daba menos pena, con lo que penetró también en el terreno de las broncas; sin embargo, el sistema permanecía estricto: una cosa es que le dieran de comer y otra que le permitieran jugar con los hijos. Ahí la distancia se mantenía intacta como el primer día. Él llegaba, comía y se iba. Algunas veces remoloneaba en la sobremesa hasta que Hortensia le echaba con cajas destempladas. Con el único que hubiera podido jugar era con Julián, pues Andrés resultaba demasiado mayor y las niñas eran las niñas. Con Julián le habría apetecido, sobre todo porque recibía de él unas miradas que no sabía cómo interpretar; él también le miraba sin saber a ciencia cierta lo que quería transmitirle. A Silverio le gustaba la posibilidad de tener un amigo rico, y a Julián quizá también le parecería divertido tener un amigo pobre.

Sabía que Julián y las niñas iban todas las tardes con Hortensia al parque de San Antón, cuando el calor empezaba a amainar un poco. Allí los había visto merendar pan con chocolate. No es que Silverio fuese buscando una merienda, eso le importaba un pito: si se acercó esa tarde a San Antón fue con el único objeto de hacerse el encontradizo con Julián para intentar saber qué pensaba de él, cosa que le preocupaba hasta el punto de que había noches que tardaba en dormirse cavilando sobre ese tema. No tardó en encontrar a los Zúñiga. Hortensia estaba sentada en un banco de madera, a la sombra de un roble, y las niñas jugaban en la tierra con palas y un cubo. Julián, más allá, hacía una carrera ciclista con chapas. A San Antón solían ir los niños ricos con sus chachas; los pobres también podían ir, pero simplemente no iban, y eso que era un parque que a Silverio le gustaba mucho, sobre todo la parte de arriba, con los arcos del acueducto romano y la cantidad de sombra que había por todas partes y aquellos castaños inmensos y luego la estatua de bronce de ese personaje cuyo nombre no era capaz de retener. Todo estaba lleno de criadas y niños recién peinados, que apenas se ensuciaban porque apenas sabían jugar a nada y encima cada tarde traían ropa nueva. Silverio estaba empeñado en hablar con Julián, y allí delante se le plantó. «¿Qué haces tú ahí?», le gritó Hortensia, como si fuera la señora encargada de las broncas. «He venido a ver a Julián.» Éste se levantó del suelo y dijo: «Ven», sin siquiera dignarse mirar a Hortensia. Recogieron las chapas y se alejaron hasta donde la criada no pudiese oírlos. Pintaron en la tierra una ruta retorcida hasta lo inverosímil, y empezaron la carrera. Para Silverio lo importante aquel día no era jugar, pero le siguió. «Yo soy Delio Rodríguez», dijo Julián, y preparó su chapa



de lujo con la foto del ciclista, una chapa pesada, rellena de masilla de cristalero, lo mejor. «Tú eres Dalmacio Langarica», y le dio la chapa de Langarica, que era algo más liviana. Julián sólo parecía pensar en la carrera, y a Silverio le daba igual, sabía que podría ganarle cuando quisiera. Julián, pues, ganó y se reía apretando los dientes. ¿Qué le quería demostrar? Era un imbécil. Lo dejó plantado con sus chapas y se largó a ver a las locas.

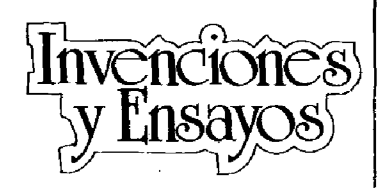
En la comida del día siguiente, Julián volvió a mirarle y él a su vez le miraba de otra manera. No abrió la boca en todo el tiempo, tratando de mostrar enfado, pero sabía que esa tarde volverían a encontrarse en San Antón. Había observado que los ricos se aburren porque andan solitarios y porque, además, siempre hacen las mismas cosas. No había más que observar a Julián con sus ciclistas exactamente igual que el día anterior, en la misma postura, con las mismas chapas, después del pan con chocolate. Silverio no dijo nada ni a Hortensia ni a las niñas. En cuanto éstas le vieron perdieron el culo para contárselo a la criada, que no sabía qué decisión tomar. Optó por hacerse la despistada, y así pudo Silverio contemplar a Julián sin que éste se diera cuenta, percatándose de que el tío jugaba bastante bien, dominaba el tiro de la chapa colocando los dedos de manera distinta a como lo ejecutaban él y sus amigos, haciendo palanca con el pulgar contra el índice doblado, una fórmula extraña que le daba excelentes resultados. A lo mejor no era tan imbécil como creía; en cualquier caso, si se ponía en plan pijo se vería obligado a ganarle, con Delio o con Langarica, le daba igual. No tenía ninguna duda de que los chicos pobres eran más fuertes y habilidosos que los ricos. Se puso delante de él. Julián sonrió apenas y siguió jugando. Esperó pacientemente, sin hablar, a que terminara su carrera. No sabía por qué había tanto polvo aquella tarde en San Antón. Un poco más allá, bajando varios tramos de escalera, se abría un gran paseo por el que deambulaban los sorchis del cuartel de enfrente, un edificio grande como una fortaleza, de ladrillo rojo sucio, que le producía mucho miedo, a todos en su panda les asustaba y procuraban no acercarse a las verjas y menos a las garitas de guardia. Total, que allí estaba con Julián, y aún no había cruzado frase alguna. No es que le diera vergüenza, simplemente esperaba a que el otro comenzara a hablar para ver en qué tono lo hacía. Le correspondía empezar a Julián, ¿no?, para eso era el rico. No supo cuánto tiempo estuvieron así, frente a frente, manoseando las chapas, disimulando, no enfadados, sino expectantes por comprobar quién daba su brazo a torcer. Le empezó a entrar una rabia extraña contra sí mismo y contra el otro, hasta que no aguantó más, se puso en pie y le ordenó a Julián: «Vamos». Echaron los dos a correr. Silverio se paró delante de la estatua del personaje de nombre raro, echó una mirada alrededor por si vislumbraba a algún municipal, saltó las bajas cadenas que cercaban el monumento y se puso a mear sobre el pedestal de mármol, despacio, desafiante; se sacudió la pililá diestramente para no mancharse el pantalón, y volvió junto a Julián brindándole la faena con la cabeza alta. Julián apenas podía ocultar su pasmo, estaba indeciso, pero Silverio sabía que acabaría atreviéndose. No tomó precaución alguna, se fue directamente a la estatua y orinó sobre su base con una meada más larga que la suya. Rieron los dos al unísono y salieron corriendo hasta donde estaba Hortensia. No habían dado ni veinte pasos cuando sonó la corneta del cuartel. La tarde estaba cayendo, y a esa hora se arriaba bandera. Quedaron clavados en el suelo, firmes,

con el brazo derecho extendido en dirección a la enseña patria. Todos en el parque, criadas, niños, barquilleros, gitanos, lanzaban su brazo al cielo, salvo los militares y guardias, que se llevaban al gorro la mano abierta. Ni una mosca se oía mientras el tití-tití daba a la tarde la orden imperiosa de que cesara su actividad y comenzara la anochecida. Cuando el cornetín acabó, el guiñol del parque se puso otra vez en movimiento y, en efecto, al poco empezó a anochecer. Silverio y su nuevo compañero se dieron una palmada en el hombro y cada cual se fue a su madriguera con la sensación de haber inaugurado una fiel amistad.

A partir de ese día comenzaron los problemas de Silverio. Seguramente Hortensia había contado a su señora la relación que se desarrollaba en el parque, y doña Teresa empezó a mirarle de otra manera, con recelo persistente. «Chico —le dijo de sopetón uno de esos días— a mí no me vengas a casa tan sucio. Dile a tu madre que te lave o si no que venga a hablar conmigo.» Estaban en la mesa y se hizo un silencio matizado por el estupor. Julián miraba sin comprender la agresividad de su madre, el doctor calló, las niñas pusieron sus ojos en el mantel. Quizás él no iba tan limpio como Julián, que llevaba calcetines de ganchillo y se los cambiaba todos los días, de acuerdo, pero para eso era pobre; él salía por ahí, jugaba a pedreas, ¿quién le iba a lavar? Para ir a la comida se quitaba el polvo, se mojaba los pelos de la cabeza, qué más podía hacer. Una semana más tarde la señora le preguntó, también en la mesa: «¿Te pica la cabeza?» El contestó que a veces, como a todos los niños. Al doctor le hizo gracia y dijo: «Deja al chico en paz, mujer». Pero Silverio se dio cuenta de que doña Teresa le estaba buscando las vueltas. Así pues, las cosas iban de mal en peor. ¿Debería renunciar a San Antón y a Julián por un plato de lentejas? En su cabeza se entabló una batalla entre la molicie del estómago y la exigencia de una amistad prometedora. Por el lado de sus amigos del barrio, éstos empezaban a escamarse con Julián, únicamente porque era rico.

Una tarde se escaparon de la vigilancia de Hortensia en San Antón, y Silverio le llevó a ver a las locas del manicomio. Julián estaba muy impresionado, pero a los amigos de Silverio no les entusiasmó su presencia, consideraban que en aquel campo no cabían extraños. Incluso su hermano José, que ya había olvidado a la muchacha loca, se enfadó con él por mantener amistad con el hijo de un rico. Pero Silverio no estaba dispuesto a abandonar a su compañero, aunque sólo fuera por cabezonada; en realidad ya no lo veía como rico, bueno, no del todo, era difícil olvidar los bocadillos de chorizo de San Antón o las tabletas de chocolate que a veces compartían. En esa relación la diferencia entre ellos resultaba notable, pero en los juegos los dos eran iguales, el más listo ganaba, y unas veces le tocaba a uno y otras a otro. Se sentían bien juntos, unidos en las aventuras, aquellas acciones en las que arriesgaban una reprimenda o algo peor. Silverio trataba de hacer entender a su hermano José que Julián era distinto, que en su casa le había defendido en más de una ocasión, lo cual no era verdad, pero necesitaba argumentos, tenía que creer en el amigo. Su madre callaba, José insistía en que todos los ricos eran iguales y él, en el fondo, no sabía a qué atenerse, dependía del momento y de cómo se lo planteara.

Pero un día esas contradicciones dejaron de tener importancia porque sucedió algo que acabó de unirlos definitivamente. Había ido a buscarle esa mañana a su casa, como en



otras ocasiones. Julián le esperaba en la parte trasera, junto a la huerta, donde empezaba propiamente el campo. Allí nacía un sendero que se perdía al fondo por los Canchos, la zona prohibida, el paraje de alta tensión. Nunca se habían atrevido a internarse por ese vericueto que parecía sellado con una invisible malla metálica. En aquel punto comenzaba el territorio de los maquis, y a ambos les habían enseñado que penetrarlo significaba peligro de muerte. Aquella mañana, sin embargo, el calor pudo trastornarlos o, sencillamente, habían llegado al límite del aburrimiento. Estaban sentados en una cerca medio derruida de cara a los Canchos, mirando sin ver, tirando piedrecillas sin objetivo, y de repente Julián dijo a modo de comentario: «Vámonos a los Canchos.» Silverio le miró intentando descifrar si estaba tratando de probar su valor. «¿Qué quiéres decir?» Insistió: «Que nos vayamos a los Canchos». «Y si nos morimos o nos matan, ¿qué?», replicó Silverio con indiferencia, sin aparentar miedo alguno, a lo sumo un cosquilleo en la palma de las manos que resultaba incluso agradable. Julián le explicó entonces que durante mucho tiempo él había inspeccionado la zona desde su casa con unos viejos prismáticos de su padre, y que jamás había visto signos de gente, salvo una vez que vio pasar a un grupito de guardias civiles. Silverio se percató de que su amigo llevaba trajinándose esa idea desde hacía meses, pero no podía cumplirla en solitario. Julián entraría allí antes o después, era una tentación demasiado próxima aquel terreno seco y yermo, con brote de peñascales, alguna chumbera, matojos, un campo inmóvil, pacífico. No lograba comprender dónde podría estar la trampa mortal a la que se referían los mayores, qué peligrosidad se ocultaba en esos pedregales, qué significaba eso de los maquis, o si era verdad lo de las minas enterradas, o si es que había alguna otra amenaza monstruosa que no se atrevían a desvelar. También podía ocurrir que toda aquella historia no fuese más que un engaño mondo y lirondo, similar a otras tantas prohibiciones y deberes incomprensibles, como por ejemplo, tener que arrodillarse en misa cuando el cura comulgaba. ¿Qué sentido tenía hincarse de rodillas, que más le daría a Dios que estuviese arrodillado o de pie? Lo mismo que el rosario: ¿qué podría importarle a Dios, que estaba por encima de todas las vanidades y aburrimientos, que una persona se pasara todo el día llamándole santo, grande, omnipotente? A Silverio se le venían a la cabeza, con frecuencia, este tipo de cuestiones de las que no se avergonzaba, e incluso preguntas más complicadas que a lo mejor eran blasfemias, pero que no podía apartar, y que se referían, sobre todo, a la eucaristía, a pesar de su escasa experiencia al respecto. Una cosa era la oración, algo intangible, en el aire, una comunicación cuya única incógnita era quién escuchaba y otra muy distinta la eucaristía, algo concreto, que se podía masticar, que había que tragar, y solía preguntarse si no era igual a lo que hacen los salvajes de Africa cuando se comen a las personas, ¿cómo se podía aceptar sin repugnancia el hecho de masticar a Dios? Pero había más. Una vez vio a una rata por detrás del altar de la catedral y pensó inmediatamente: «¿Qué ocurriría si al sacerdote se le cae una hostia al suelo y en ese momento pasa la rata y se la come? ¿Qué ocurre: esa rata lleva de verdad en su barriga a Jesús? Es demasiado abominable sólo pensarlo. Y si no es eso, ¿dónde queda el cuerpo de Jesús? Y si la rata lleva a Dios dentro, ¿qué habría que hacer con ella?» Nunca había consultado con nadie estas aberraciones, y le pareció que por primera vez había encontrado



a una persona con la que compartir tales congojas. El momento de iniciar aquella aventura de los Canchos poseía la suficiente solemnidad como para confesarle a Julián lo de la rata, a modo de última voluntad. Este se quedó absorto un buen rato Eso no puede ocurrir», dijo finalmente. Se sintió incomprendido una vez más, pero insistió. Julián era terrible. Acabó por contarle que cuando él hizo la primera comunión se sacó la forma de la boca, se la metió en un bolsillo sin que nadie se diera cuenta, y más tarde la enterró en una cajita, junto a la casa, al lado de donde estaban. Silverio se asustó. «Vamos a desenterrarla.» Julián no quiso ni oír hablar del tema y echó a andar por el sendero. Silverio miró en torno suyo por si alguien les estuviera viendo: gritó a su amigo, que ya había empezado la marcha, que tuviera cuidado con las minas. Al cabo de un rato la casa de los Zúñiga se había quedado muy pequeña y ellos ya no serían más grandes que conejos. Estaban hartos de zigzaguear para evitar las dichosas minas, así es que se pusieron a andar en línea recta observando que el terreno no era tan monótono como parecía. Estaba cuajado de matorrales, mimbreras, matojos, jaras, tomillo y de vez en cuando alguna encina enferma. El suelo sí resultaba muy pedregoso y polvoriento, pero nada indicaba peligro, si acaso la posibilidad de alguna víbora. A medida que avanzaban hacia arriba los canchales se iban haciendo desmesurados. Atravesaron un regato reseco enmarañado por las zarzas. Silverio sabía mirar la tierra, y fue así como descubrió un alacrán junto al pie de su amigo, que se detuvo lívido. «¿Lo cogemos?», le preguntó. Llevaba en el bolsillo una caja de parches de bicicleta. Julián afirmó con la cabeza, las piernas quietas. No era la primera vez que Silverio cazaba un alacrán y en ese momento vivía una excitación furiosa, porque aquél era un bicho que le atraía y le asqueaba en la misma proporción. Depositó la caja abierta en el suelo, tomó los dos palos más rectos que encontró, y se dispuso a prenderlo consciente de que un fallo podía suponer una picadura mortal. El alacrán escapaba a sus manejos revolviéndose en rápidos giros, no era fácil pillarle por el caparazón con tan elementales pinzas. Cuando con mucho esfuerzo, sudando ya copiosamente, pudo atenazarlo, la alimaña se agitaba escapando a la presa. Al fin logró sujetarlo bien, era el momento más peligroso pues había que depositarlo en la caja inmovilizándolo con los palos. Lo consiguió al primer intento en un derroche de agilidad, escupió varias veces sobre él y luego, entre grandes precauciones, acercó la tapa con la mano izquierda, la colocó sobre la caja y la cerró de golpe haciendo saltar la cola del alacrán, que se había quedado fuera, justo en el instante en que una gota de sudor le entró en el ojo derecho. Sentía la cabeza abrasada, lo que no le impidió agitar la caja como un trofeo, mientras se secaba la cara con el brazo. Julián callaba, consciente de que no hubiera podido hacer nunca nada semejante. «¡Pérsuco!», grito Silverio alzando el brazo orgullosamente. «¿Qué dices?», preguntó Julián. «¡Marúcala!», respondió Silverio en el mismo tono pletórico. Julián comprendió y se echó a reír: «¿Barístola?» «¡Pelisgando!» «Ortuezasco». «Fonifo». «Pomesilo». «Astigospe». Cada nueva palabra provocaba risotadas cada vez más intensas; no habían tenido necesidad de explicarse ninguna gramática. «Tronfalanda». «Jubampesci». «Prompotorro». «Torrocóler». Doblaban el espinazo de pura risa convulsiva, la mano taponando el vientre como si por allí se les fueran a salir las tripas. «Ralispónica». «Cuerniscondo». «Maróstina». «Zingusábigo». Tuvieron que dejarlo, porque les resultaba imposible dar un paso y jugar al mismo tiempo.

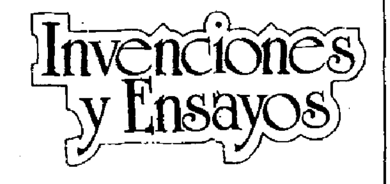
Siguieron la marcha en profundidad, hacia donde Julián había oído que los canchos formaban cuevas habitadas por bandoleros, contrabandistas, gente peligrosa. Se estaban arriesgando, al menos, a un secuestro. En ese caso, ¿estaría dispuesto el doctor Zúñiga a pagar el rescate por Julián y por él en un mismo lote? Un cable de electricidad cruzaba por allí inesperadamente, sostenido por postes de madera carcomida. No era extraño que Julián no hubiese avistado con los prismáticos ni rastro de vida humana en un lugar tan inhóspito. Aquel pajarraco negro que describía enormes círculos en el cielo sería, más o menos, un buitre. ¿A quién quería asustar el carroñero con aquel planeo aparatoso, si al final a lo mejor andaba tras un simple conejo en descomposición? «Raspiscato», dijo Silverio. «Baniferástico», respondió Julián.

Continuaron avanzando, ya cansados, con las sudadas camisetas pegadas al cuerpo, sin rastro de sombra bajo la que cobijarse. Julián señaló una mermada camisa de serpiente, de lucido dibujo grisáceo. «¡Mira!», gritó Silverio. Aquella debía ser la cueva Boquiqui. Había una oquedad medio enmascarada tras ramas y antipáticos matojos. Se metieron por allí con toda clase de precauciones, pues al término de aquella especie de pasillo podía aparecer desde un maqui hasta un monstruo prehistórico, aunque la presencia de bandoleros debía descartarse al no haberles dado nadie el alto. El corazón parecía querer romper el pecho en cada latido, y no era para menos, se encontraban en el momento culminante de la aventura, aliviados por el hecho de no encontrar ningún indicio o señal de vida. Silverio iba pensando en su madre y en Alí Babá y los cuarenta ladrones, pero pronto pudo comprobar que aquello no se asemejaba en nada al decorado del cuento. El gran espacio de la cueva constaba de dos compartimentos: en el primero no había sino polvo, telarañas y hormigas; en el de más adentro sí hallaron, pero no cofres con joyas ni tapices mágicos, sino esto: unos cuantos pedruscos a modo de asientos alrededor de lo que debía de haber sido una hoguera, reducida ahora a un montón de ceniza dispersa y un círculo de tierra ennegrecida; restos de colillas y dos paquetes de tabaco estrujados; varias latas de sardinas o de atún por las que transitaban algunos bichos escasamente entusiastas; un palo que podía haberse utilizado a modo de garrocha, y un trozo de papel chamuscado en el que era imposible leer algo. Siguieron inspeccionando y medio enterrado en el polvo halló Julián un casquillo de bala, vestigio cierto de un combate con pistolas. No encontraron nada más. Si bien no les había revelado ningún secreto ni tesoro, era una realidad que allí habían estado los maquis o los bandoleros, lo que le confería a la cueva Boquiqui una categoría histórica y, desde luego, una emoción a compartir entre ellos. Silverio no entendía por qué Julián pudo afirmar que no hacía mucho que los maquis habían estado allí: eso significaba que podían volver en cualquier momento, y la guardia civil tras ellos. Lo más excitante era pensar que en aquella tierra que estaban pisando se habían producido disparos de verdad, con balas de verdad, con casquillos y chamusquinas auténticos. «¿Quién sería el tal Boquiqui?», preguntó Silverio aún con el corazón en un puño. «Esta ha debido ser una cueva de bandoleros antiguos», dijo Julián, que adoptaba aires de detective, pero que jamás se molestaba en justificar sus afirmaciones: «Por aquí cerca tiene que haber agua, nadie puede vivir mucho tiempo en un sitio si no tiene agua cerca.» El sonido de aquella palabra les hizo volver a la realidad



de la boca de estropajo. «Vamos a buscarla», dijo Silverio. «Perniscópico, dijo Julián gravemente. «Aurispeloso», añadió Silverio algo menos solemne. «Alanco», sentenció Julián. Bajaron por la vertiente contraria a la que habían subido, donde la maleza parecía más intensa, verdeando incluso en ocasiones. No tardaron en dar, efectivamente, con un regato, si se podía llamar así a aquel hilo de agua estancada, tan oscura que no producía un solo destello. «Lo mismo está envenenada», dijo Silverio. A Julián habían dejado de preocuparle escrúpulos semejantes: se echó de bruces sobre la charca y logró recoger algo de agua marrón en el cuenco de sus manos sucias. Aquella cosa terrosa no sabía bien, pero era líquida, resbalaba fresca hacia adentro. No llegó a hartarse aunque sí consiguió que la saliva volviera a circular con un mínimo de fluidez, con lo que la lengua adquirió la agilidad suficiente como para silbar incluso. Mientras tanto, Silverio, que se limitaba a mojarse la frente y el cuello, humedeció el pañuelo y se hizo con él un gorro de cuatro nudos. Julián terminó de empaparse el pelo y sólo en ese momento se dieron cuenta de que habían rozado una insolación.

Deambularon aún un rato por los alrededores, ya sin afán de búsqueda, cuando de pronto Silverio gritó obedeciendo a un presagio propiciado por una visión difusa: «¿Qué es aquello?» Corrieron y era cierto, Silverio había vislumbrado un trozo de espanto, algo así como media pierna de una persona, indistinguible enteramente porque estaba semioculta por los matojos a dos metros del borde del regato. «¡Cuidado, Silverio!», gritó Julián advirtiendo de la peligrosidad de aquella porción de carne o animal misterioso que podía abalanzarse sobre ellos. Tomaron toda clase de precauciones y a cada paso que avanzaban iba adquiriendo entidad un intenso olor a gato en putrefacción. «¡Es un muerto!», reconoció Silverio antes de que hubiera podido verlo por completo. Retiraron los rastrojos aguantando la pestilencia, y la imagen les hizo retroceder, mirar hacia otro lado manteniendo el rabillo del ojo alerta. Aquella carne era una niña de edad similar a la de ellos, y no la hubieran considerado muerta si no llega a ser por la insufrible fetidez que penetraba directamente en el estómago, y por algún otro detalle como de muñeca rota. Por lo demás, la estampa era preciosa, con su vestido tableado y el cuerpo en una cuidada posición, boca arriba, con las manos cruzadas sobre el pecho, igual que la efigie de una santa, y únicamente algo deshechos algunos bucles de su pelo rubio. Parecía expuesta en una urna. Pero fijándose con más atención, se descubría su boca una pizca torcida, el labio superior ligeramente montado sobre el inferior, algo así, pero no había sufrimiento en su expresión, sino perplejidad. Llevaba sandalias blancas, sin calcetines. Ninguno de los dos se atrevía a moverse y menos aún a tocar aquel cuerpo. Los pensamientos corrían en busca de explicaciones. Una brizna de hierba que se había posado en su frente de lejos podía parecer una cicatriz. «Lleva varios días muerta», dijo Julián muy bajo. «¿Quién será? ¿Quién era? ¿Quién será?», se repetía Silverio; tenía pinta de rica; entonces advirtió la amarillez de su rostro; no sólo es que fuera rubia, es que estaba amarilla, blanca, una extraña mezcla de color transparente sin que se transparentara, acaso ceniciento, y los labios no era rojos, sino azules, morados, otro color imposible. Silverio empezó a sentirse mal a medida que se fijaba en más detalles. Julián se limitaba a observar fijamente el cadáver, taponándose la nariz con los dedos. «¿La conoces?», dijo Silverio.



El otro negó con la cabeza. No era de aquí, ¿la habrían raptado los de la cueva Boquiqui? ¿le habría picado un alacrán? No tenía herida ni rastro de sangre sólo dejadez en el conjunto de sus miembros. Julián se agachó y le tocó las manos. «Están heladas», dijo mientras cubría con ramajos el cuerpo de la niña. Silverio temió hasta el último momento que aquella cara pudiera hacerle un guiño. Seguían allí de pie, como si internamente estuvieran recitando una oración fúnebre.

«Este será nuestro secreto», dijo Julián arrastrando lentamente las palabras. «Para siempre», añadió Silverio, estremecido.

—*Rochebud* —dijo Julián.

—*Rochebud* —dijo Silverio.

Llegaron a casa de los Zúñiga cuando ya todos habían terminado de comer y los padres de Julián se movían inquietos después de haber puesto en marcha algunos recados de búsqueda. Resultaba una incógnita predecir el grado de disgusto de los mayores: a veces pequeñas cosas daban lugar a grandes conmociones, y otras, cuando se esperaba la tragedia, terminaba todo en agua de borrajas. Así es que a la desesperada ambos dijeron que habían estado en la Isla, un parque natural al que el río rodeaba, y que se habían quedado dormidos. Por primera vez Silverio comió en la cocina. La señora le dio la orden de que su madre se presentara en la casa al día siguiente. Silverio tenía muy claro que aquello estaba dando las boqueadas. No preparó a su madre sobre lo que la esperaba, y allí de pie, delante de doña Teresa, en el salón contiguo al comedor, hubieron de aguantar los dos el chaparrón sobre la suciedad de Silverio, sus incorregibles picores de cabeza, sus calvillas incipientes, avisos ciertos de tiña. «¿Ves esas escamas amarillas en el pelo —decía—, no ves cómo se rompe? Yo no puedo exponerme a que contagie a mis hijos. Llévale al hospital esta misma tarde, que le corten al cero y que le den yodo». Como si ella fuera el médico.

No volvió a ver el comedor macizo y fresco, ni a las niñas Zúñiga ni a Julián. No volvió a verlos a pesar de que durante semanas, hasta bien entrado el curso, paseaba casi furtivo su infamante cabeza rapada por San Antón. Eso sí, todos los días, a la hora de comer golpeaba con el llamador el portal de los Zúñiga, le abría Hortensia y sin que mediara palabra alguna le entregaba la tartera. Silverio tenía la obligación de salir corriendo, pero al doblar la esquina siempre volvía la vista hacia la parte de arriba de la casa, con la esperanza de ver a Julián o descubrir una señal suya. Pero parecía habérselo tragado la tierra. Sin embargo, su madre acabó alegrándose del arreglo de la tartera, gracias a la cual Silverio pasaba un poco más de hambre y sus hermanos un poco menos.

José Antonio Gabriel y Galán



José Gorostiza

Descarnada lección de poesía

Poco se ha leído entre nosotros a José Gorostiza (México, 1901-1973), uno de los poetas más singulares de la poesía de nuestro siglo y, con Xavier Villaurrutia, tal vez el poeta más importante del grupo Contemporáneos. Este grupo estaba formado, entre otros, por Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Pellicer y los dos poetas ya mencionados. Los Contemporáneos tuvieron más de una similitud con la coetánea Generación del 27 española; también más de una diferencia. Pero aún no ha llegado el crítico que estudie y analice conjuntamente su significación en el panorama de la literatura en lengua española del siglo XX.

Los Contemporáneos fueron a un tiempo clásicos y cosmopolitas: miraron hacia las vanguardias como curiosos intelectuales y hombres de una sensibilidad estética despierta, pero no perdieron en ningún momento las alforjas de la retaguardia. F. Dauster ha escrito en *Ensayos sobre poesía mexicana* (1963) estas palabras que sitúan a grandes rasgos sus inquietudes: «Miraron hacia Europa, leían ávidamente *La Nouvelle Revue Française, Le Mercure de France*, la *Revista de Occidente*. Les entusiasmaba la lectura de Juan R. Jiménez y Guillaume Apollinaire y, más tarde, los jóvenes españoles y franceses. Cocteau, Gide y Proust dejaron huella en sus páginas; se interesaban vivamente por la pintura y música europeas y, aunque parezca raro, el nuevo arte plástico de México. Varios se compenetraban de lecturas de poesía inglesa y norteamericana; estaban alertas a los nuevos libros de filosofía, teatro, música, crítica y, en el caso de Jorge Cuesta, la ciencia». En este sentido fueron unos continuadores de los modernistas en su deseo, intencionado o no, de vitalizar la cultura propia a través del diálogo con otras tradiciones. Este mirar hacia fuera ha sido una constante hispanoamericana desde Rubén Darío. Por sólo poner unos casos, recuérdese a Vicente Huidobro en Chile, a Borges en Argentina, a Alfonso Reyes y Octavio Paz en México. Pero los Contemporáneos fueron también hijos de su propio tiempo y algunas actitudes verdaderamente vivas no conmovieron sus espíritus ni sus pensamientos. Paz, en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978) ha señalado algunas de las limitaciones que sufrieron los miembros de un grupo del cual fue un joven e inquieto testigo. «Religión y reacción son dos palabras íntimamente ligadas a la poesía de Eliot y Pound como magia y revolución son inseparables de Breton, Eluard y Aragón. Los poetas de *Contemporáneos* fueron indiferentes a todas estas palabras. Esta indiferencia era precisamente lo que nos separaba. Por ejemplo: para ellos el surrealismo fue



exclusivamente una experiencia estética mientras que para nosotros la escritura automática y el mundo de los sueños fueron, al mismo tiempo, una poética y una ética, una visión y una subversión. Hay dos palabras que a nosotros nos estremecieron y que a ellos no les dieron ni frío ni calor: rebelión, revelación». Paz se refiere estrictamente a los poetas que se reunían en la revista *Contemporáneos:* el caso de Jorge Cuesta, uno de los ensayistas más provocadores e inteligentes de su tiempo, es diferente. El estuvo dramáticamente tocado por la religión y la revolución.

La obra de José Gorostiza[1] es la más pequeña de su grupo: dos libros de poesía y algunas prosas que no alcanzan a hacer un volumen visible. Gorostiza fue un diplomático responsable que dedicó la mayor parte de su vida a trabajar al servicio de los gobiernos de su país. En alguna ocasión declaró que era la labor más importante que podía hacer, pero al mismo tiempo sintió siempre que no había dedicado el tiempo suficiente a su obra literaria. No creo que la causa del volumen exiguo de su obra (aunque con valor eximio) sea esta denodada voluntad de servicio. Aunque no conozco bien la importancia que ha tenido como diplomático, imagino que realizó una labor que podrían haber llevado a cabo algunos otros, sin embargo la labor literaria está más allá de la disposición y el aprendizaje; la verdadera obra participa de la fatalidad, con lo cual sólo puede ser realizada por la persona que encuentra en su destino esa tarea reveladora de los signos. Sea como fuere, Gorostiza escribió *Canciones para cantar en las barcas* (1925) y *Muerte sin fin* (1939). Aparte de esto, en sus obras completas se encuentran *Del poema frustrado, Poesías no coleccionadas* y las prosas diversas citadas. Que yo recuerde, en nuestro siglo y en nuestra lengua, sólo otro poeta de importancia ha escrito tan poco, el lamentablemente recién fallecido Jaime Gil de Biedma.

Muerte sin fin es un poema difícil, aunque puede ser leído sin detener la lectura. Si lo hacemos, nos veremos insertos en una suerte de laberinto de espejos y transparencias: cuando pensamos que hemos comprendido algo cierto, desaparece. *Muerte sin fin* es un poema extenso dividido en diez fragmentos. Gorostiza lo escribió cuando era secretario particular del general Eduardo Hay, ministro por aquel entonces. Una llamada del presidente Lázaro Cardenas a primeras horas de la mañana, en ausencia del ministro, hizo que el poeta tuviera que acudir más temprano a su trabajo. En estas horas frías y desveladas del amanecer, Gorostiza fue escribiendo a lo largo de unos pocos meses, el citado poema. En unas declaraciones a Elena Poniatowska, Gorostiza confesó: «Una gota de agua fue el motor que movió la creación del poema»... «En mi casa, para purificar el agua, teníamos uno de esos filtros de piedra porosa en forma triangular y muchas veces la gota de agua que caía sin cesar no me dejaba dormir... O más bien, yo padecía de insomnio; siempre lo he padecido...El antecedente de *Muerte sin fin* lleva el título de *Insomnio Tercero,* esquema para desarollar un poema...» En 1955, en el *Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua* vuelve a esta obsesión fundadora: «Tras largos años de lucha, en los que el escritor persigue hasta el insomnio la palabra precisa, la frase dura y transparente como el cristal...» Obviamente se está refiriendo a sí mismo no a Pablo Neruda o a Luis Cernuda. Estos adjetivos, casi veinte años después de escrito el poema, nos indican que seguía siendo fiel a la poética que lo originó: insomnio, precisión, dura transparencia, cristal. Gorostiza se complacía en pensar que la poesía podía existir

[1] *José Goristiza,* Poesía y poética, *edición crítica de Edelmira Ramírez, Colección Archivos, UNESCO, Madrid, 1989, (Contiene, además de la obra completa de Gorostiza, texto de Alí Chumacero, Edelmira Ramírez, G. Barreda, Efraín Huerta, Mónica Mansour, Elías Nandino, Silvia Pappe, Guillermo Sheridan y otros.*



fuera del hombre, es decir, teniendo existencia propia. El poema, pues, sería una encarnación de esa potencia latente en el universo. Además, no sin cierto idealismo poco crítico, creía en la poesía como investigadora de algunas cualidades esenciales y abstractas: Dios, el amor, la muerte. La poesía altera, en su concepción, el lenguaje, llevándolo a una transparencia que permitiría ver esas esencias. De ahí que Gorostiza, hombre dedicado a cuestiones políticas en su vida cotidiana, no insertara nunca la historia en sus poemas. Jamás escribió de lo que le pasaba como individuo que dialoga con los otros, como persona que mira el mundo, la ciudad, su oficina, el cuerpo de su mujer; sino que, con una conciencia hondamente pesimista sobre el mundo apariencial, pensó que la verdad estaba detrás, no en pulsiones más hondas, sino en un mundo de esencias ajeno a la historia. Voy a citar un texto lúcido, pero que actúa en Gorostiza en dirección contraria a la que la poesía ya había tomado:

«El hombre no vive, como solía, en la frecuentación de la naturaleza. El cielo no entra ahora a grandes pedazos azules, a paletadas, en la composición de la ciudad. Prisionero de un cuarto, ahito de silencio y hambriento de comunicación, se ha convertido —hombre isla— en una soledad rodeada de gente por todas partes. Su jardín está en las flores desteñidas de la alfombra, sus pájaros en la garganta del receptor de radio, su primavera en las aspas del abanico eléctrico, su amor en el llanto de la mujer que zurce su ropa en un rincón. *La poesía no necesita de este hombre para enriquecer su belleza*». (El cursivado es mío). Confieso que me emocionan algunas de esas enumeraciones, pero no comparto su dictamen. ¿Bastaría con *The waste land* de T. S. Eliot para refutar esto? Es el poema el que hace al tema, no al revés. Tal vez por esto —entre otras cosas— Paz dijo que *Muerte sin fin* era el final de un tipo de poesía. Pero un final glorioso. Ni siquiera Valéry en su *Cimetière marin* cierra tan bien una tradición.

Octavio Paz señaló en el ensayo que le dedicara en 1951, sus semejanzas con Jorge Guillén: concentración e inflexibilidad. También sus diferencias: el español es un cantor del ser en su plenitud; el mexicano canta «la hendidura vertiginosa por donde [el ser] se fuga y desangra». Fue el primero en ver el poema de Gorostiza como una tumba transparente. Quizá Paz ya entonces había leído los textos de W. Worringer sobre abstracción y naturaleza donde ya se sugiere este concepto. En cuanto a su incardinación filosófica, Paz nombra a Heráclito y a Parménides: «*Muerte sin fin* señala uno de los momentos más tensos del diálogo entre sustancia y forma. La sustancia se adelgaza hasta hacerse vidrio impalpable, forma tan cristalina que ya no refleja sino su propio reflejarse». En este solipsismo radica cierta dificultad del poema para «ser visto»: su transparencia nos envuelve y nos desvanece. Por otro lado, *Muerte sin fin* participa de una tradición literaria y filosófica nacida a principios del siglo XIX y que expresó la muerte de Dios; sólo que la muerte de Dios significa también «la muerte de la conciencia universal». «El ser es un insaciable y jamás satisfecho apetito de morir». Además, aunque Paz no la desarrolló, apuntó una lectura posible: el poema es una versión moderna del mito de Narciso. Más adelante trataré de abundar en esa sugerencia. Antes quiero recordar algunas de las observaciones que Humberto Martínez ha hecho sobre el poema que nos ocupa. En *Hacia lo no dicho en Gorostiza*,[2] Humberto Martínez hace una lectura filosófica del poeta con competencia e inteligencia. Para él Gorostiza expone la imposibilidad del hombre moderno de alcanzar

[2] *En* op. cit.

la felicidad y la salvación por medio del conocimiento. La vida carece «de explicación formal y de sentido ordenador superior». Gorostiza es un poeta nihilista y con ello se inserta dentro de la lógica más interna de la historia de Occidente, ya que el nihilismo es, según H. Martínez, una actitud moderna incomprensible en cualquier otro tiempo o cultura. El nihilista surge en la conciencia de la devaluación de los valores supremos; es hijo de la razón ardiente que al criticar las premisas absolutas de la teología (y de todo pensar) se encumbró como referente máximo para la comprensión de nuestras vidas. Martínez lo dice con más exactitud refiriéndolo al mundo de Gorostiza: en él «los valores supremos se devalúan por el hecho de que se ha impuesto la idea de que el mundo ideal (la forma) no es realizable dentro de lo real (la materia, el contenido, la existencia) ni lo será nunca». Gorostiza, por un lado, cree que debe haber un contenido fundador más allá de lo material; por otro lado, espíritu pesimista, no encuentra que el contenido de la existencia revele esa encarnación. La salida se da por el lado opuesto de la trascendencia: un irse a la muerte, tal vez desde un punto de vista individual, para acabar con tanta imposibilidad. Creo que es cierto lo que dice Humberto Martínez al decir que el poeta es un constatador de «los signos de los tiempos». El tema de Gorostiza es el padecimiento de una época aunque él no pretendiera sino cantar su propia angustia ante los límites del vivir y del inteligir.

Muerte sin fin se abre con unas citas de los *Proverbios* de Salomón, del Antiguo Testamento que, aunque algo elididas intencionadamente, leídas en su contexto nos muestran la dirección del poema. La primera de las tres dice: «Conmigo [es decir, con la sabiduría] están el consejo y el ser; yo soy la inteligencia: mía es la fortaleza», y la última: «Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte». La sabiduría es el primer atributo divino y se ha de manifestar luego en la creación y en la ley natural, según la teología cristiana. Sin embargo, desde el inicio del poema, Gorostiza sugiere que tal vez Dios no sea sino una máscara que oculta nuestra caída. El hombre es naturaleza caída, criatura torpe en un elemento extraño a su naturaleza íntima («mi torpe andar a tientas por el lodo», dice en un verso que me recuerda a *Los Albatros* de Baudelaire). La naturaleza caída está unida a la conciencia de sí: se mira, como Narciso, y al verse no ve «sino la cara en blanco», la imposibilidad de transcender sus límites. La vida fluida del agua toma forma en un vaso simbólico, la vida como forma. En la forma la vida se reconoce y aspira a encontrar «un hielo justo». Aquí está la disyuntiva entre substancia y contenido que señaló Paz. La forma es en Gorostiza «providente» porque es una promesa de dar sentido a la substancia, a la vida informe e inconsciente. Pero el sentido se rompe porque para Gorostiza la trascendencia se efectúa a través de la divinidad y ésta se ha revelado como un Dios inasible que nos convierte «en islas de monólogos sin eco». Estamos condenados a no salir de nosotros mismos debido a esa terrible insuficiencia ontológica que al desplegarse en la conciencia lo hace como muerte continua.

Poema de la deseada quietud del tiempo, Gorostiza aspira en él a encontrar esa sencilla y primera (o última) esencialidad, la luz/ Diós donde no ocurre nada. Sin embargo lo que ve y patentiza en el poema es «este sueño/ desorbitado/ que se mira a sí mismo en plena marcha». Gorostiza escribió, como un sismógrafo, las agitaciones de su pesadilla, el vértigo de una lucidez descarnada. «En las cumbres peladas del insomnio» vio que la vida



es un sueño repetido hasta el cansancio, el sueño de una muerte sin fin. Frente a esto, comprende que la inteligencia, providente y enaltecedora de un tiempo puro, lo concibe todo sin crearlo, es una «soledad en llamas», que devora lo que es objeto de su actividad. ¿Qué es lo que permanece en esta sucesión de devoraciones? Ella misma, la inteligencia, el eterno Narciso condenado, como Sísifo, a no cumplirse. El Dios, lo absoluto, la sabiduría, que encarnó en la forma para ser, está condenado a un páramo de espejos. «La sorda pesadumbre de la carne» no halla lugar en esa inteligencia desvivida en absorber las esencias.

No deja de ser curioso que Gorostiza no haya mirado, él que era cristiano (aunque muy particular) a sus semejantes, me refiero al Gorostiza inventado por el poema, no al hombre de carne y hueso (que de todas formas, algo tendría que ver con el generado por el poema). Para él, el conocimiento es conocimiento de la muerte, de nuestro irreductible ser para la muerte; por eso escribió en una de esas tempraneras mañanas en su oficina, esta seguidilla perteneciente al poema que comento:

> Sabe a luz, a luz fría
> sí, la manzana.
> ¡Qué amanecida fruta
> tan de mañana!

La respuesta del poeta mexicano a tan desolada conciencia es la poesía. La vida puede contemplarse en el poema, es la imagen más perfecta. Dios, vaso, poema, acaban siendo una misma metáfora. Pero no es la salvación definitiva, es más bien un forma bella de vivir la muerte:

> El camino, la barda, los castaños,
> para durar el tiempo de una muerte
> gratuita y prematura, pero bella,
> ingresan por su impulso
> en el suplicio de la imagen propia
> y en medio del jardín, bajo las nubes,
> descarnada lección de poesía,
> instalan un infierno alucinante.

Un infierno alucinante, sí, y aquí he de recordar de nuevo el rico ensayo de Paz, porque el poema es un vivo monumento funerario: imagen de todas las muertes en su incesante morir, sólo que de una forma escultórica, cincelada en la transparencia del cristal sonoro. Con una lucidez suicida Gorostiza afirma que la forma en sí misma no se cumple, pero no dio paso en su poética ni en su sensibilidad a la otra realidad que subyace en este pensamiento. Si la forma coincidiera consigo misma sería inhabitable, ininteligible. Leemos los poemas, las novelas y los tratados de teología y filosofía porque todas estas obras están abiertas: ciertamente no coinciden, necesitan de nuestra subjetividad, de la incorporación de nuestra temporalidad, para cumplirse, para tender hacia el encuentro, hacia el reconocimiento. Si la forma coincidiera en sí misma, si nosotros coincidiéramos en nosotros mismos seríamos impenetrables e incapaces de penetrar: tiempo puro, coincidencia del ser consigo mismo. El momento de no coincidencia es también el instante de la visión: por esa desgarradura se nos muestran las dos orillas de la totalidad, nuestra

condición, la distancia entre lo uno y lo otro. Extraño orgullo el de Gorostiza: antes de entregarse al otro, sucumbe (y así afirma su proyecto formal) a su enemigo irreconciliable, a la muerte. O la forma absoluta o la muerte, parece decirnos. La soledad de Narciso y la de Don Juan: ninguno de los dos pueden reconocerse en el mundo, están condenados a los espejos, como ocurre en Gorostiza. Pero Gorostiza no se burla del mundo, lo ignora. Yo sospecho que debió sentir un cierto pudor y desprecio por el cuerpo, por los desmanes e inexactitudes de la carne. Pero ante sospechas, es mejor continuar con lo anterior.

El poema es un «epigrama de espuma que se espiga» (otro eco, en este caso, me parece, de Mallarmé: «Aboli bibelot d'inanité sonore»), una columna transparente que sobre sí cae y se absorbe. Creo además, que es el mismo vacío que sintió Mallarmé pero más restringido al campo de la ontología. Por ese mismo vacío donde al contemplarse cae, *Muerte sin fin* hace surgir su propia crítica, de ahí su modernidad. El fragmento VIII es revelador sobre este asunto. Toda una tradición, la de la poesía pura, es vista con sorna por Gorostiza. Si en algún momento de su gran poema Gorostiza define a la poesía como un minuto enardecido hasta la incandescencia, ahora ve las grietas de ese tiempo puro. Cito estos versos escalofriantes por su lucidez y belleza:

> Los crudos garfios de su muerte suben,
> como musgo, por grietas inasibles,
> ay, la hostigan con tenues mordeduras
> y abren hueco por fin a aquel minuto
> —¡miradlo en la lenteja del reloj,
> neto, puntual, exacto,
> correrse un eslabón cada minuto!—
> cuando al soplo infantil de un parpadeo,
> la egregia masa de ademán ilustre
> podrá caer de golpe hecha cenizas.

Parece el gesto de un dandy que, consciente de su ruina, se refiere a ella con todos los gestos del antiguo lujo. La muerte le anda buscando las cosquillas, y la forma se complace en ese oscuro colapso. Lo que la forma siente es que la substancia, cuya precaria juntura con la forma proclama su imposibilidad, sufre una pérdida incontenible, que el continente no contiene, que la pretendida quietud de lo formal no nos defiende del fluido informe de la vida. La materia, derramada, «en un claro silencio se deslíe», se entrega a su propia muerte,

> hacia el sopor primero,
> a construir el escenario de la nada.
> Las estrellas entonces ennegrecen.
> Han vuelto al dardo insomne
> a la noche perfecta de su aljaba.

La visión de Gorostiza es la de un gran poeta, e impresiona la de veces que hay que detenerse ante la belleza y exactitud de sus hallazgos. Frente al silencio, Gorostiza descubre que su lenguaje se le agota y las diversas estéticas no son sino gestos más o menos ridículos ante la imposibilidad del decir.



La muerte de la voluntad de forma, ante la imposibilidad de encontrar una plenitud formal de sentido, es también (puesto que esta sabiduría, como citaba en los *Proverbios*, no es otra que la divina en sus proyección en la criatura humana), es también, decía, la muerte de Dios.

Ahogado el hombre —«su palabra sangrienta»— Dios no tiene tampoco posibilidad de conocerse. Ya que no en el otro, puesto que Gorostiza, herido por la ausencia de Dios, buscaba como única posibilidad trascenderse en un mundo de esencias, la única forma de trasponer las lindes enemigas de la muerte es entregarse a la muerte misma, irse al diablo:

> Desde mis ojos insomnes
> mi muerte me está acechando,
> me acecha, sí, me enamora
> con su ojo lánguido.
> ¡Anda, putilla del rubor helado
> anda, vámonos al diablo!

He de citar aquí, de nuevo, el proverbio último para que sea más claro su sentido en el poema: «Mas el que peca contra mí [contra la sabiduría] defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte». Narciso, cansado de no poder traspasar sus propios límites, fatalmente encadenado a su intrascendencia, se precipita en las aguas. ¿No es acaso eso lo que ve al inicio del poema, la cara en blanco, hundida a medias en la corriente del agua, como una risa agónica? Todo ha sido un segundo y ha sido toda la vida.

El lugar que ocupa este poema en la literatura hispanoamericana es grande; es, además, singular. Si miramos a los grandes poetas americanos vemos que el mundo moral y metafísico de Vallejo es cristiano, como el de Gorostiza, pero en cambio en el poeta peruano hay un amor compasivo, incluso autocompasivo: el Cristo cholo crucificado en la historia. Neruda es la gran conciencia poética de la tensión vegetal y geológica de la lengua, una lengua carnal. Frente a ellos, Borges brilla como una paradoja. El mundo en su obra se resuelve en una dialéctica espejeante: presencias que se disipan bajo el rigor de una lógica poética que descansa, más que en una base filosófica, en una creencia que adopta las formas de la filosofía: la vida es irreal. Gorostiza es una inteligencia descarnada que erige, en la transparencia inaudita de un poema, el monumento a la forma, tal vez, a pesar suyo. El mundo de Gorostiza es antihistórico en un momento en el que el hombre es, cada vez más, consciente de su historicidad. Es verdad que somos algo más que historia, como somos algo más, y menos, que signos y significados; pero quizás el sentido no está en la reducción de la vida humana a una captación de algunas esencias ideales. Poco menos de veinte años después, otro mexicano, también en un poema extenso que en ocasiones parece una respuesta a Gorostiza, desplaza el ser hacia la historia: el ser se resuelve en su aparición. Me refiero a *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz. Probablemente, sin el primero no hubiera existido el segundo y ambos forman parte de la pluralidad contradictoria que somos, ambos nos expresan. Frente a la muerte sin fin de Gorostiza, el poema de Paz es un caer sin fin en la historia, sólo que el espacio móvil de la historia es el teatro de nuestros forcejeos: la visión de un instante en el esplendor del cuerpo, la soledad, las ideas y las pasiones, la constelación del abrazo y el tiempo que fluye y no vuelve.



¿Muerte sin fin es una descarnada lección de poesía como propongo en el título de esta nota? Quizá la poesía, aunque enseñe, no pueda ser sólo una lección. Tal vez debería escribir: descarnada *visión,* aunque entre sus abstracciones y retruécanos de alto gongorismo, más de una vez José Gorostiza nos caliente la sangre.

Juan Malpartida





La traducción literaria

Para considerar los problemas teóricos de la traducción literaria, estimo que lo más útil es partir de las características propias del lenguaje literario, esencialmente de sus relaciones con un posible referente que se sitúa «fuera» del discurso. En efecto, el fenómeno de la traducción, reducido a sus más simples e ingenuos términos, consiste en observar si dos discursos lingüísticamente distanciados se pueden aproximar a partir de que señalen un mismo referente: que se refieren a lo mismo.

Cabe distinguir, para aislar los caracteres del lenguaje literario, según lo diseña la teoría poética moderna (o sea: a contar desde el simbolismo) el habla cotidiana, del lenguaje científico y éste, de la literatura. La traducción del habla cotidiana pertenece a esa actividad que los alemanes denominan *dolmetschen*, tarea del «intérprete» y no del traductor. El referente está allí, presente, porque los hablantes y escuchas están allí con sus cuerpos para señalar aquello a lo que se refieren. Esta copresencia del emisor y el receptor contextualiza muy fuertemente el habla cotidiana y condiciona una estrecha traducción: la «interpretación simultánea» del *Dolmetscher*.

En el lenguaje científico el referente es claro, pero abstracto. Las aseveraciones de la ciencia se pueden verificar inmediatamente, tienen una denotación igualmente inmediata. Si yo pretendo explicar la electrólisis, por ejemplo (separación del oxígeno y el hidrógeno que componen el agua) puedo repetir infinitamente el mismo fenómeno que ejemplifica y demuestra la fórmula pertinente. Siempre será el mismo fenómeno, obediente a la misma fórmula, y viceversa. Se trata de un discurso que se cierra por un referente que se repite a sí mismo en vínculos de estática identidad. Por esto, es susceptible de formularse en aparatos de signos extraños al lenguaje, como son los articulados en las matemáticas y en la informática. La función primordial de un discurso científico es la referencial, un «contenido» directa e inmediatamente denotado por el mensaje.

En el lenguaje literario, en cambio (y aquí sigo las elaboraciones de John Dewey, Roman Jakobson, Benedetto Croce y Umberto Eco) la función primordial es la emotiva y el medio por excelencia, la connotación, es decir una denotación de segundo, tercero, enésimo grado. El referente no existe como preestablecido, sino que se produce en la lectura, en cada lectura. Es un referente cambiante y, por lo mismo, ambiguo, que va profundizando un campo semántico variable conforme se multiplican sus lecturas: es un referente que tiene historia y, por ello, está constantemente abierto hacia el porvenir. Cuan-

do se cierra este campo semántico dinámico, dialéctico, cambiante, el texto literario deja de serlo y se transforma en documento arqueológico. Ha perdido legibilidad, está definitivamente escrito (cf. Roland Barthes).

Por esto, el lenguaje literario abre un campo de significancia (que no de significación) disperso que se convierte en autorreflexivo: sus significantes se dirigen a sí mismos, remiten a sí mismos, van tomando el carácter de significados provisorios y, dialécticamente, se transforman en nuevos significantes.

No es que el mundo sea abierto e infinito, ni que lo sea el sujeto (quiero decir: no importa ahora que lo sean o no) sino que es abierta y potencialmente infinita la relación entre ambos que se da en el discurso de la literatura. Todo el mundo es referente de la literatura, pero en una modalidad ambigua y abierta, que se suele reconocer por el placer que produce el contacto con este tipo de discursos (placer importa también disgusto, es placer positivo o negativo). En cambio, no es corriente que la lectura de un discurso científico proponga este orden de experiencias (gusto o displacer estético).

Un ejemplo, sin duda trivial y didáctico, vendrá a cuento de lo dicho. Sabemos que la poesía suele ser frecuentadora de soles y de lunas. En francés, castellano e italiano, por ejemplo, el sol, le soleil, il sole, es masculino y la luna, la lune, es femenina. Pero en alemán die Sonne es femenino y der Mond es masculino, o sea exactamente al revés. En inglés, the sun y the moon son neutros.

Si el traductor se enfrenta con un tratado de astronomía, tanto da que los astros mentados tengan tal o cual sexo o no tengan ninguno, ya que los referentes (el sol y la luna de la realidad física) están allí y son los mismos para cualquier lector de cualquier idioma. El sexo o su carencia, en materia de sustantivos, es una convención como la del significante saussuriano, que puede ser reemplazada por otra convención, igualmente artificiosa.

En cambio, si lo que intentamos traducir es un poema con soles y lunas, las cosas son distintas. Un código cultural en que se proyectan valores antropológicos y aún religiosos, señala en el sol un haz de significaciones «masculinas»: la luz se asocia a la razón, a la distinción, a lo apolíneo, etcétera. Por el contrario, la luna es el astro de la noche, de la indistinción, de lo dionisíaco, la locura, etcétera: los valores convencionalmente «femeninos».

En francés, castellano o italiano, esta coincidencia se produce plenamente: el sol es varón y la luna es hembra. Pero en alemán la cosa es distinta: el sol es hembra y emblemtiza valores viriles, o sea que es corporalmente una mujer e idealmente un hombre; con la luna pasa lo mismo, al revés. Es decir que ambos signos resultan andróginos, como suelen serlo muchos dioses. Y en inglés, por fin, carecen de sexo, pero esto es así en todos los sustantivos, lo cual implica un principio filosófico: la sustancia no tiene sexo (para los ingleses, para el imaginario inglés).

La conclusión es que la alteración de los significantes al pasar de una lengua a otra, altera los significados si se trata de un discurso literario, en tanto resulta convencional y neutra si el discurso es científico.

Un primer principio de la traducción literaria podría enunciarse así: por carecer de un referente previo y fijo, literariamente, todo discurso literario en una lengua es infini-



tamente impertinente en cualquier otra lengua. Digamos que lo traducible es lo que tiene de no literario, de comunicación cotidiana o de precisión científica, o de mero gesto retórico, si estamos ante un emisor de «cuerpo presente» (un orador, un predicador, un actor).

Este fenómeno ha sido explicado de diversa manera por los teóricos de la literatura. Hay quienes sostienen que el sujeto que produce el discurso literario es inefable y, por lo mismo, todo lo subjetivo de la literatura, intraducible (Croce). Entramos en contacto con él cada vez que lo leemos, pero no acertamos a fijar sus caracteres constantes, por lo que no podemos dar cuenta de él.

La poética del romanticismo y sus derivados proponen una explicación trasracional del hecho y el psicoanálisis deposita en el lugar de este sujeto una suerte de supersujeto o infrasujeto impersonal que aparece de vez en cuando en el discurso, precisamente, cuando éste se desujeta: ni yo hablo ni tú hablas, sino eso habla (ça parle). Se trata de un sujeto original, tachado por las prohibiciones del incesto que hacen posible el discurso inteligible y, a partir de él, toda la cultura. Este sujeto tachado salta las tachaduras por momentos e irrumpe en el discurso institucional. La literatura serviría, por tanto, para profundizar esta palabra de otro hablante, extraño e impersonal, sería ese abuso de lenguaje que excede la institucionalidad de los discursos.

En este espacio abusivo, incestuoso e impertinente del mundo de las lenguas, se inscribe la tarea del traductor literario. Hay un sujeto en el discurso de la literatura, pero está atrapado en las redes simbólicas que lo tejen, y nunca se identifica con el significante que emite, que actúa, por esto, de máscara perpetua y cambiante. Cada vez que nos enfrentamos con él, la máscara cambia, pero suponemos que el rostro enmascarado es el mismo: es un rostro supuesto que nos incita a inventarlo a partir de su cobertura.

Estas operaciones se tocan, con frecuencia, con el fenómeno psicoanalítico de la transferencia. Freud empezó a tratarlo por medio de la palabra *Unterstützung*, que describe el acto de apoyarse en algo previo, en algo que queda debajo. Un significante preconciente (que puede pasar a la conciencia no estando en ella de movida) se apoya en un supuesto significante inconciente (que no está en la conciencia ni lo estará nunca, o sea que produce el efecto del enigma).

Después, Freud se refiere a este fenómeno por medio de la expresión *Übersetzungkünste*, o sea «artes, artificios o trucos de la traducción». Finalmente, acuña la expresión *Übertragung*, que en castellano se suele traducir por transferencia, pero que en italiano ha sido autorizada por Edoardo Weiss (triestino él) como *traslazione*. Esto evoca el *traslate* inglés y la traslación castellana, que suelen ser sinónimos de traducción.

Habría, pues, una cierta identidad entre la traducción literaria y lo que el psicoanalista cumple en la sesión por medio de la transferencia, con la salvedad de que el texto de una sesión no se escribe, no tiene registro fijo, en tanto la traducción propende a fijarse en la escritura, para lo cual admite nuevos niveles de corrección (de censura, si se prefiere).

Pero la cosa no para allí. *Traslazione* en italiano vale como *trasloco*, o sea mudanza, cambio de lugar de las cosas, cambio de domicilio de las personas. Y mudanza, el equivalente castellano, significa esto y, además, en lenguaje arcaizante, lo que ahora se llama «variación» musical. Es decir, esa forma que consiste en aludir a una melodía pero sin citarla directamente, sino por medio de un comentario que la connota.



En alemán, en cambio, los dos conceptos son distintos. *Übertragen* evoca la acción de pasar por encima de algo, y esto sería la transferencia psicoanalítica: pasar por encima de un supuesto significante inconciente en que se apoya un significante preconciente, dotado de una carga emotiva especialmente intensa que señala hacia lo otro, eso por encima de lo cual se pasa el signo. En cambio, *Übersetzen* sería, directamente, poner algo sobre otro algo, siendo esto lo que no puede trasladarse, justamente.

Si la traducción literaria es tarea de traducir lo intraducible, seguimos en el mundo de lo inefable, pero de una inefabilidad muy peculiar, porque no cesa de hablar. Es un decir que parte de un no poder decir, dando vueltas a su alrededor (*désir* en francés es deseo y el deseo, precisamente, nunca puede denominar con pertinencia su objeto, como la poesía).

Podemos sacar algún provecho filológico de todo esto. Por ejemplo, recordar aquella frase de Goethe en su *Fausto:* ...heilige Original in mein geliebtes Deutsch. («Sagrado original en mi amado alemán»). He aquí algo que todos compartimos: lo sagrado del origen. Y algo que sólo algunos comparten: el amor por Alemania.

Observemos que la palabra *original* designa el texto a partir del cual traducimos, lo que tenemos que traducir. Pero al señalar que todo origen es sagrado, puesto que lo sagrado no puede nombrarse, estamos admitiendo la inefabilidad del texto a traducir. Es un fenómeno de lengua del que no podemos dar cumplida cuenta, una lengua de algún modo irreductible a sí misma, hecha de actos singulares y absolutamente heterogéneos (cada acto de lectura). Una lengua intraducible y heterotópica, eso que Jacques Lacan define con un neologismo que suena a tartamudeo infantil o dadá: *la-lalangue* (algo así como lalalengua). Un lengua extranjera que nos funda y de la cual estamos separados por la prohibición del incesto (que produce sobre lo prohibido el efecto de lo sagrado, y aquí volvemos a Goethe, al sagrado original).

Es decir que si estamos ante un texto y logramos descifrar algo de él (o sea: ordenar cifras propuestas por el texto) esto que desciframos es traducible y no poético, en tanto queda una zona irreductible y heterotópica donde podremos jugar a traductores de literatura, o sea a escritores nosotros mismos, y no a eco o reflejo de una escritura «original».

Unas situaciones divergentes servirán para ilustrar los avatares de esta actividad elocuente y, a la vez, imposible.

Hay casos en que el lector puede acceder al texto original y a la traducción. Esta doble lectura es lectura de dos textos que se contactan en la traducción: el texto de la lectura del lector y el texto de la lectura del traductor. Entre estos dos textos se establece una intertextualidad que ilumina mutuamente las escrituras.

Distinto es el caso del lector que no accede al original y para el que la traducción se convierte en original de lectura o, en su caso, intertexto de otras traducciones a lenguas que le sean accesibles.

También tiene interés plantearse el caso de textos originales que pertenecen a estadios de la lengua que han sido superados históricamente. Si tenemos que traducir un texto francés del XVII al castellano ¿cuál es la opción? ¿Utilizar el castellano de la época, lengua muerta para nosotros, en tanto no tenemos su habla, o traer todo a un castellano actual que, por su tono, evoque la antigüedad del original?

Hay un tema crítico de la traducción y es el de los juegos de palabras. Normalmente, un truco de éstos no puede ser legítimamente traducido sino por otro juego, pero esta equivalencia suele plantear dificultades insuperables. Doy un solo ejemplo, aquella definición de Verlaine:

Mallarmé mais défendu

He aquí una fórmula para presentar al poeta Stéphane Mallarmé, iniciador del simbolismo y padre de las poéticas modernas. Mallarmé suena a *mal armé* (mal armado, insuficientemente armado, desarmado). La expresión significaría, por una parte, «bien defendido a pesar de estar desarmado», pero también, puesto que *défendre* es prohibir: «a pesar de que está desarmado, está prohibido» (o sea: no es tan innocuo como parece, como se supone que es un poeta).

En cualquier caso, está el conjunto que, como tal conjunto, es intraducible, y la semántica del francés *défendre*, que es defender-prohibir, fenómeno que no se produce en castellano (creo que tampoco en italiano con *difendere*).

Precisamente, fue Mallarmé quien llamó la atención sobre el carácter babélico de toda cultura (carácter dispersivo y plurilingüe de toda cultura auténtica) cuando dijo que faltaba una lengua central, una lengua que centrara a las demás, a la cual fueran reductibles todas las lenguas (la «idea» universal que alentase en la intimidad de las palabras): la lengua es un fenómeno de descentramiento, que invalida de antemano toda traducción que intente ser el «equivalente natural» del texto traducido.

El lector podrá decir que yo desmiento esto último con mi artículo, ya que estoy explicando en una lengua los problemas de la traducción. Bueno, pero, por fin, es la explicación en una lengua y no para todas las lenguas, ya que estos problemas no son de abordaje idéntico en todas las lenguas del mundo. Hay ciertos mecanismos fundamentales que recogen todos los sistemas lingüísticos y han sido codificados por algunos autores, pero no existe una lengua exterior a todas las lenguas que pueda dar cuenta de ellos a igual distancia de dichas lenguas.

Falta, en suma, la lengua que exprese «el sentido propio» de un texto y que autorice sus traducciones como auténticas o las derogue por inauténticas. Hay los volapüks, los esperantos y otro tipo de construcción similar, pero su historia demuestra, precisamente, que no son lenguas, sino simulacros de tales. Son seudolenguas que dan cuenta (falsamente) de unas lenguas que huyen, desde Babel, de un centro inexistente, meramente virtual, hueco, en suma.

Estas consideraciones llevan al terreno de la melancolía: estamos tristes porque hemos perdido la torre de Babel o, más atrás, porque nos expulsaron del Paraíso. En ambos sitios se hablaba la lengua universal, unitaria, tersa, que permitía a todos los hombres compartir una misma visión del mundo, un solo imaginario verbal. Acaso, la creación literaria sea una manera, productiva y, finalmente, ineficaz, de combatir esta tristeza por lo perdido que nunca tuvimos.

Finalmente, no es lamentable la diversidad babélica si ella permite los juegos de la poética y si encierra una promesa de redención: recuperar la unidad extraviada por el laberinto de las lenguas, conocer, al cabo de la historia, la Palabra que Dios pronunció al crear



el mundo y que permanece infinitamente alejada de la turbamulta palabrera y babélica. La historia humana, vista en esta perspectiva, no es sino un solo y complejo y fragmentario acto de traducción, un intento de traducir lo intraducible de la palabra divina, hermetizada en un Escritura Sagrada cuya agencia es inaccesible y cuyas glosas son meros ejercicios teológicos.

La historia es un intento de traducir las palabras que el tiempo se lleva hacia el pasado, un intento de que sigan siendo significativas cuando las condiciones coyunturales en que se dijeron han desaparecido. La historia es un gran acto de interpretación, en el sentido que esta palabra tiene en castellano y en francés, por ejemplo (pero no exactamente en inglés, *to play,* ni en italiano, *recitare):* volver a decir un texto ajeno por medio de un sujeto especialmente expresivo, un actor. La historia es este texto constantemente releído, *reinterpretado,* en el gran teatro del mundo. Al menos para el logos occidental, el hombre es un animal histórico porque asegura, imaginariamente, la continuidad con el pasado y con el futuro a partir de la traducibilidad de los signos históricos. Aunque esta traducibilidad no llegue nunca al centro del discurso, que es un hieroglifo, un divino garabato.

En esta cadena de sentidos provisorios que van tejiendo la textura de la historia (un texto es un tejido, como sabemos) caben también los errores de traducción, las equivalencias torpes, los dobles caricaturales. La misma palabra traducción ha sido incorporada al italiano y al castellano, por ejemplo, por una pifia del traductor Brunetto Latini, cuando se la vio con las *Noches áulicas* de Aulo Gelio. *Traducere* es, tal vez, lo contrario (y, por ello, acaso, lo mismo) que traducir: «introducir, hacer entrar», en lugar de extraer para trasladar o superponer, según se prefiera.

No es casual que, a propósito de la traducción, Ortega y Gasset filosofe acerca del hombre como un animal incompleto y erróneo, es decir: histórico. La traducción, siempre aproximada e inexacta, se convierte nada menos que en un paradigma de la historicidad humana.

Ahora bien, si la traducción literaria no puede aspirar a volcar un mismo contenido en recipientes lingüísticos diversos, entonces carece de tal contenido. Por ello, podemos concluir que no se trata de tal cosa, sino de una forma o, por mejor decir, de un género literario, distinto aún del género al cual responde el texto «original».

Si las traducciones varían el género y la forma, también varían el «contenido». En literatura no se puede cambiar de signo sin cambiar de significación. No es lo mismo un sol que una Sonne, pues la equivalencia nos obligaría a traducir mamarrachos como «la sola» o «el luno». Cuando asumimos la traducción de un texto que se aleja de nuestra lengua por las distancias del espacio lingüístico y del tiempo histórico, penetramos en el mundo de un puro lenguaje que está por encima de la historia, pero ese espacio es, justamente, el libre lugar donde recreamos sentidos por la alteración de los significantes y superponemos nuevos significados a los plexos de signos heredados, transmitidos, tradicionales. Por favor, se ruega no leer «traicionados». Esa búsqueda de la pureza lingüística y del sentido superhistórico nos lleva al tanteo, a la deriva, al vagar semántico que constituye, precisamente, la historia. La diversidad de lenguas tiene una meta ideal e imposible: recuperar Babel antes de que la torre cayera, recuperar la tersura simbólica del Paraíso.



Bibliografía

Eco, Umberto: *Opera aperta.* Diversas ediciones.
Freud, Sigmund: *Traumdeutung (La interpretación de los sueños).* Diversas ediciones.
Freud, Sigmund-Weiss, Edoardo: *Epistolario.* Diversas ediciones.
Ortega y Gasset, José: *Grandeza y miseria de la traducción,* en *Obras Completas,* Revista de Occidente, tomo V.
Reyes, Alfonso: *De la traducción,* en *La experiencia literaria,* Losada, Buenos Aires, 1942 y ediciones posteriores en Fondo de Cultura Económica.
Borst, Arno: *Der Turmbau von Babel,* Sttutgart, 1959 y 1963.
Focchi, Marco: *La langue indiscrète. Essai sur le transfert comme traduction,* trad. de Silvio Brugevin, Point Hors Ligne, Paris, 1984.
Mounin, Georges: *Les problèmes théoriques de la traduction,* Gallimard, Paris, 1976.
Steiner, Georg: *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción,* tr. de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura, México, 1981.
Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Ubersetzers,* en : *Gesammelte Schriften,* IV, 1, Suhrkampf Verlag, Frankfurt, 1972.

Apéndice

Para trabajar prácticamente los temas tocados en el artículo anterior, propongo al lector la traducción comparada de un soneto de Paul Valéry, *La Dormeuse,* en diversas versiones. Las variantes de Jorge Guillén aparecieron en la revista *Sur* de Buenos Aires, número 132, octubre de 1945.

Paul Valéry: La dormeuse

Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune amie,
Ame par le doux masque aspirant une fleur?
De quels vains aliments sa naïve chaleur
Fait ce rayonnement d'une femme endormie?

Souffle, songes, silence, invincible, accalmie,
Tu triomphes, ô paix plus puissante qu'une pleur,
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,
O biche avec langueur longue auprès d'une grappe,

Que malgré l'amê absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.

Paul Valéry: Die Schläferin (traducción alemana de Rainer María Rilke)

Welches Geheimnis da in der jungen Freundin glüht vor sich hin,—
Seele, die einer Blume Duft durch die sanfteste Maske geniesst?
Aus was für nichtiger Nahrung erschliesst
Ihre arglose Wärme das Schimmern der Schläferin?

Aten, Traum, Schweigen—, unbezwingliche Stille, drin,
du den Sieg hast, Friede, der stärker als Weinen fliesst,
wenn der volle Schlaf, der sich ernsthaft und breit ergiesst,—
einer solche Feindin bewältigt den Eigensinn.

Schläferin: Hingabe, Schatten und Goldes ein Hauf,
aber dein furchtbares Ruhn tut so grosse Begabungen auf,
langhin, o Hindin, bei einer Traube gestreckte,

dass, wird die Seele, dir fern, auch im Hades betroffen,
doch deine lautere Form, die ein Arm wie im Fliessen verdeckt
wacht; sie wacht deine Form, und meine Augen sind offen.

Paul Valéry: Variaciones de una durmiente (traducción de Jorge Guillén)

I

¿Cuáles son los secretos que en su corazón quema,
joven, mi amiga,
alma por una máscara
muy dulce
respirando el aroma de un flor?
¿Con qué vano alimento



su calor inocente
sustenta
la irradiación de una mujer dormida?

Un alentar en sueños, un silencio;
invulnerable calma.

¡Cómo triunfas, oh paz,
más potente que un llanto,
cuando la onda grave
de este dormir a fondo
con su amplitud conspira sobre el seno
de esa enemiga!

Durmiente,
ya un amontonamiento
dorado por las sombras y abandonos,
lánguida cierva larga,
larga junto a un racimo:
henchido está de tales dones
tu temible descanso
que aún con el alma ausente,
un alma atareada en los infiernos,
tu forma —vientre puro
que orna cubriendo muy fluido un brazo—
vela. Tu forma vela.

Y mis ojos, abiertos.

II

¿Mi amiga está quemando secretos de su vida,
alma con dulce máscara que oliese alguna flor?
¿Con qué fútil materia tan ingenuo calor
logra esta irradiación de una mujer dormida?

Soplo, ensueños, silencio, calma nunca vencida...
eres, oh paz, quien triunfa, más fuerte que el dolor,
cuando la onda grave del sueño y su candor
conspiran sobre el torso de la que así me olvida.

Oh durmiente con oros de sombra y dejadez,
tu temible sosiego te tiende tan aguda
—junto a un racimo larga cierva con languidez—

que pese al alma errante por infernales puertos,
tu forma —vientre puro que un brazo no desnuda—
vela. Tu forma vela ¡y mis ojos, abiertos!



III

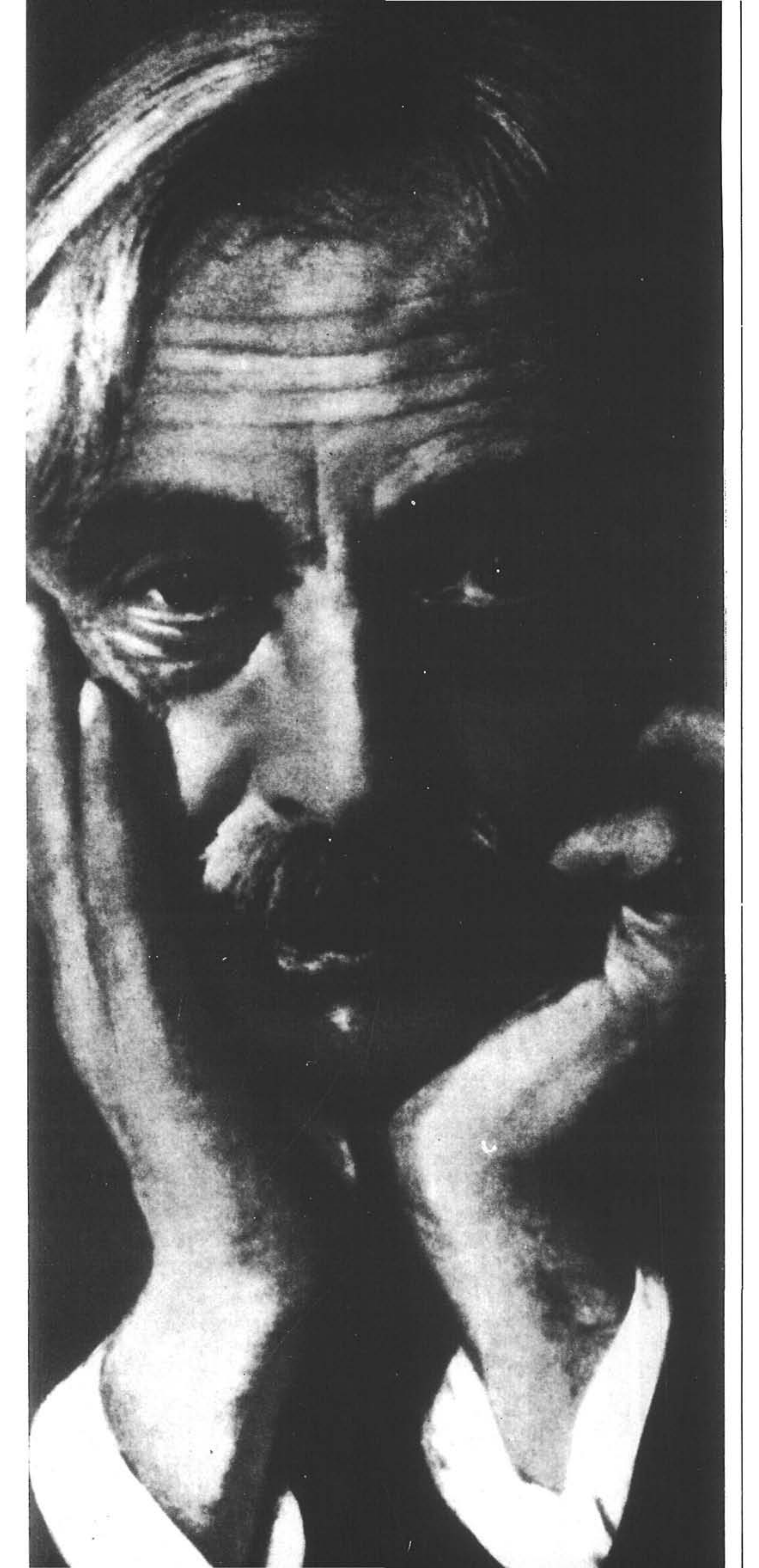
¿En su corazón secretos
quema mi joven amiga,
alma que por una máscara
suave a una flor aspira?
¿Con qué vanas provisiones
calor tan cándido anima
tal foco de irradiación:
una mujer, y dormida?
Ese alentar, los ensueños,
el silencio: ¡qué tranquila
tregua invencible! Tú vences,
oh paz, más que el llanto rica,
cuando de este plano sueño
la onda grave conspira
con su amplitud sobre el pecho
de semejante enemiga.
Durmiente, dorado haz
de abandonos en umbría,
oh cierva lánguidamente
próxima a un fruto de viña:
tu temeroso reposo
con tales gracias gravita
—y aunque tan ausente el alma,
al infierno descendida—
que tu forma, vientre puro
que un abrazo fluido esquiva,
está velando. Tu forma
vela. Mis ojos la miran.

IV

¿Secretos hay quemados por mi amiga,
o está oliendo el aroma de un flor?
¿Cómo, ingenua, compone el esplendor
—radiante así— que a su desnudo abriga?

Soplos, sueños, silencio. Se desliga
la paz, triunfante más que todo ardor,
cuando el sueño en su onda de raptor
concierta con la piel de su enemiga,

durmiendo aún dorada de abandono,
cierva en delicia a par de algún racimo:
ya está el reposo con tu forma a tono.



Paul Valéry



Ya el alma hacia el infierno de su limo,
tu forma vela y yo me perfecciono:
nunca a mis ojos de quererte eximo.

Paul Valéry: La durmiente (traducción de Blas Matamoro)

¿Quema tu corazón un enigma, mi amiga,
alma que, por la máscara, hueles aquella flor?
¿Con qué vano alimento su caliente candor
torna radiante y joven a la mujer dormida?

Respira el sueño. Calla la invencible fatiga,
paz que acaba triunfando, más fuerte que el dolor,
cuando las olas plenas y graves del sopor
conspiran en la entraña de tamaña enemiga.

Tu reposo terrible, durmiente abandonada,
se colma con ofrendas, altas sombras doradas.
Larga gacela laxa, bajo el pámpano extensa

si el alma está vacante, por el infierno errando,
tu vientre puro, forma que el blando brazo tensa,
está despierto. Insomnes, mis ojos van mirando.

Blas Matamoro

CARTAS DE AMERICA

CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de México

I

Con motivo del cincuenta aniversario de la llegada del exilio español a México, se organizaron en dicho país una serie de actos, entre los cuales merece la pena recordar la exposición de pintores transterrados, realizada en el Museo de San Carlos de la Ciudad de México. Esta interesante exposición es el motivo de estas páginas en las que he tratado de situar la obra de los pintores españoles exiliados en México. Si se la pudiera calificar con una palabra sería: pluralidad. Pluralidad en los temas, en las estéticas, en las técnicas empleadas, en las edades de los pintores. Lo mismo encontramos pintores académicos que cubistas, puristas que surrealistas, expresionistas que fantásticos, impresionistas que constructivistas. La pintura del exilio español es rica porque es polifacética. Hay pintores que llegan a México adultos, otros en su primera juventud, otros niños y aquí se forman junto con sus colegas mexicanos. Un punto común a todos los pintores, a casi todos los pintores, fue su defensa de la legalidad de la República, es decir, de la estructura democrática de aquellos años, de la libertad, de la pluralidad de ideas y de partidos dentro de un orden constitucional.

Dado el número de pintores, he decidido sólo hablar de algunos de ellos. Referirme a todos sería imposible. Además, toda generalización elimina la diferencia. Y la diferencia es, precisamente, lo que hace que una obra de arte sea única. Me referiré a los que conozco, ya sea por estar familiarizado con sus obras o por haber encontrado catálogos, libros o monografías sobre ellas. Los he dividido en tres grandes grupos. Los dos primeros llegan a México ya formados, el tercero está dedicado a los pintores emigrados en la infancia.

II

José Moreno Villa sería uno de los primeros exiliados en llegar a México. Por muchos años su obra pictórica estuvo olvidada. Aun se llegó a pensar que sus dibujos y sus óleos habían sido un mero pasatiempo, ya que su labor principal había sido la del escritor. En México pocos conocían lo que había pintado en España, y en España casi nadie conocía lo que había hecho en México. Con motivo del centenario del nacimiento de Moreno Villa, el Ministerio de Cultura de España organizó una serie de eventos relacionados con la multidisciplinaria obra del malagueño, entre los cuales figuraron la primera exposición retrospectiva de su obra pictórica inaugurada en la Biblioteca Nacional de Madrid (la exposición se presentó luego en México en el Museo Nacional de Arte), así como la publicación de un libro en donde se incluyen ensayos sobre su labor como poeta, crítico y pintor. En México, por esas fechas, además de la exposición mencionada, la revista *Vuelta* me encargó que preparara un número dedicado a su obra y el Fondo de Cultura Económica publicó un libro en donde se incluían textos de interés.

La producción pictórica de Moreno Villa es muy grande y variada. Es uno de los pintores del exilio que supo mejor absorber las distintas tendencias del arte vanguardista. El primer contacto que tuvo con la pintura fue a través de las clases que tomó con un discípulo malagueño de Fortuny, llamado Fernández Alvarado. Sin embargo, no fue sino hasta 1924 cuando Moreno Villa se entregó de lleno a este arte. Por esas fechas asiste, junto con Salvador Dalí, Benjamín Palencia y Maruja Mallo, al estudio del pintor Julio Moisés. Es entonces cuando empieza su interés por el cubismo. A pesar de que ese movimiento había sido iniciado alrededor de 1909, entre otros por dos españoles, Picasso y Gris, no llegaría a España sino años después. Hay que recordar que el simultaneísmo en España no sólo incidiría en pintura, sino también en poesía. Libros publicados en la década de los veinte, como el *Romancero gitano* de Lorca, *Perfil del aire* de Cernuda, *Las islas invitadas* de Altolaguirre, y *Jacinta la pelirroja* del mismo Moreno Villa, dan fe de ello.

El período cubista en la obra pictórica de Moreno Villa se da entre 1924 y 1929 y abarca tanto dibujos como pintura al óleo. En esos cuadros, muchos de ellos de gran calidad, Moreno Villa geometriza la realidad, yuxtapone planos, intentando lograr la cuarta dimensión deseada por los

participantes del movimiento, y tal como quedó explicada por Apollinaire en su libro *Los pintores cubistas.* Entre los ejemplos que puedo mencionar de este período, están los tres óleos que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Málaga. En uno de ellos, titulado *As de corazones,* aparecen superpuestos dos botellas, una máscara y el as de corazones de la baraja. En otro, titulado *Guitarra,* el instrumento aparece visto simultáneamente en distintos planos.

A partir de 1927, Moreno Villa pinta toda una serie de cuadros neofigurativos que recuerdan en ocasiones el trazo de las pinturas rupestres. Pienso, por ejemplo, en el óleo titulado *Ciervo* perteneciente a la Biblioteca Nacional de Madrid, o en *Figuras y ciervos* exhibido en el Museo de Bellas Artes de Málaga.

El interés de Moreno Villa por el surrealismo fue de larga duración. Empezó alrededor de 1930 y continuó, aunque con interrupciones, a lo largo de su vida. En los años anteriores a la guerra, la incidencia del movimiento en su obra es especialmente notoria y afortunada. Hay que recordar que en esos años el surrealismo irrumpe en España de una manera violenta. Además de los pintores surrealistas españoles (Maruja Mallo y Dalí entre otros), pienso en libros influidos por el movimiento, tales como *La flor de California* de José María Hinojosa —libro prologado por Moreno Villa—, *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* de Cernuda, así como en *El público* y *Poeta en Nueva York* de Lorca.

Moreno Villa incorporó a su pintura la imagen, el automatismo y el empleo del material onírico, tal como los define Breton en su primer *Manifiesto surrealista.* En muchos de sus cuadros encontramos lo que la crítica ha llamado «aproximaciones insólitas», es decir, el acercamiento de dos o más realidades alejadas entre sí para producir la imagen de superrealidad que Breton proclama en ese manifiesto. Por ejemplo, en el cuadro titulado *El encuentro,* se acercan realidades tan alejadas entre sí como lo son un elefante, un matrimonio decimonónico, una escultura en mármol, un farol y un caracol de jardín, todos reunidos en un desierto amarillo. En otros, como *El caballo blanco en el salón,* la escena que se presenta es onírica. Según Eugenio Carmona Mato, en muchos de los dibujos hechos durante los primeros años de la década de los treinta, Moreno Villa practicó el «automatismo» tal como lo hicieron también Cocteau, Picasso y Max Ernst, entre otros.

A su llegada a México, Moreno Villa atravesó por un período expresionista, como se puede observar en sus cuadros *Alocada suicidad, San Sebastián* o *El paisaje dramático.* Después de un viaje a Cuba, empezó la famosa serie de cuadros influidos por el «negrismo». En ellos Moreno Villa pinta, con técnicas expresionistas, el ritmo de la música afroantillana y los colores intensos y alucinantes del trópico.

Un período interesante de Moreno Villa es el que se daría en los años cincuenta con sus *Dibujos abstractos.* Esa serie recuerda algunas de las obras de Miró. Otro período de interés es aquel en que pinta la serie de óleos titulada *Constelaciones.* En ella el pintor integrará muchas de las corrientes que hasta entonces ha absorbido.

Finalmente, me parece importante destacar su labor como retratista e ilustrador de libros. Moreno Villa retrató a los más ilustres escritores del exilio, entre ellos a Jorge Guillén, a Díez-Canedo, a Altolaguirre. También pintó a estrellas de cine como María Félix, a su familia y a algunos amigos cercanos.

Uno de los pintores más importantes del exilio es Roberto Fernández Balbuena. Hasta ahora no existe ni un catálogo, ni tampoco una monografía sobre su obra, lo cual es realmente lamentable. Vale la pena repetir lo que ya dije de Moreno Villa: su producción española no se conoce en México y la mexicana se desconoce en España. Nacido en Madrid en 1890, estudió arquitectura en la Escuela Superior de su ciudad, de la cual fue profesor hasta 1938, año en que se traslada a Estocolmo como Agregado Cultural de la República. Entre 1923 y 1938 también fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. En esos años recibe, entre otros premios, el Gran Prix de Roma (1914), la Medalla de Oro del Salón de Otoño (1925), y la Medalla de Plata en la Exposición Nacional (1927), por su cuadro *En el claustro.*

En 1936 fue delegado de la Dirección General de Bellas Artes y presidente de la Junta de Protección del Tesoro Artístico Español. Gracias a sus gestiones, el patrimonio artístico de España no sufrió daños durante la guerra civil.

En 1914, con motivo del Gran Premio de Roma, pasa unos meses en Italia. Este viaje fue fundamental para su pintura ya que entabla relaciones con el grupo futurista, encabezado por Marinetti, así como con el gran pintor Giacomo Balla, que tanto hizo por la pintura de vanguardia. Allí también hace amistad con Gabriele D'Annunzio y con Gino Severini. En Italia participó en varias exposiciones colectivas y más tarde empezó a presentar su trabajo en exposiciones individuales. El impacto que le causa la obra de Giacomo Balla se puede percibir sobre todo en el dinamismo y movimiento de sus formas. Por ejemplo, en *Bode-*



gón con cuatro naranjas, el paño blanco que envuelve el frutero de cristal está en absoluto movimiento, en contraste con las naranjas, que están en reposo.

En una entrevista que le hicieron en *México en la Cultura* en 1963, con motivo de una exposición realizada en la Galería *Novedades,* Balbuena dijo que sus dos maestros más importantes habían sido Zurbarán y El Greco. Al observar cuadros como *Maternidad, Desnudo* o el retrato de su hija *Lupita,* uno en seguida establece la relación con estos dos grandes de la pintura. En los cuadros de Balbuena aparece aquel dinamismo escultórico tan característico de la pintura de El Greco; dinamismo que se da tanto en las figuras como en los paños que aparecen pintados en el lienzo. También está muy presente la luminosidad de Zurbarán.

Por la fecha de su nacimiento, Enrique Climent pertenece a este primer grupo de pintores. Sin embargo, por los alcances de su obra, encaja más bien en la generación siguiente. En realidad, Climent no encontraría su camino sino hasta llegar a México. Aquí transformó su arte y logró acuñar su sello tan propio y característico. En sus años de formación Climent estudia pintura en la Academia de San Carlos de su ciudad natal, Valencia. Después de trabajar como escenógrafo en París, regresa a Madrid, en donde conoce al grupo de intelectuales que se reúne en el café de Pombo, presididos por Ramón Gómez de la Serna, a quien ilustra algunas de sus *Greguerías.* El encuentro con Ramón dejaría una huella importantísima en su creación artística. Hay que recordar que Gómez de la Serna fue el primer escritor español en sufrir la influencia de las vanguardias europeas. A través de él, Climent conoce los distintos movimientos artísticos, incluso lo que el propio Ramón, en su libro *Ismos,* denomina como *botellismo,* y que incidiría en la pintura de Climent del período mexicano. El botellismo tiene sus orígenes en las naturalezas muertas de Cézanne y triunfa como movimiento en los cuadros de Morandi, Braque, Ozenfant y Manuel Ángeles Ortiz, entre otros.

En los años veinte, después de vincularse temporalmente con el surrealismo, Climent se integra en Madrid al grupo de pintores llamados *Los Ibéricos,* los cuales intentaban inspirarse en el arte primitivo español. Este vínculo también es significativo, ya que el observar algunos de sus cuadros (pienso por ejemplo en *Ánfora Crayola),* se pueden encontrar reminiscencias de cerámicas primitivas ibéricas y mediterráneas.

A su llegada a México, Climent empieza a acercarse a ciertas tendencias realistas. Sin embargo, muy pronto se da una ruptura con el arte mimético. En Climent el *botellismo* adquiere una dimensión abstracta. Sus cuadros tienen como tema la pintura misma. Climent pinta formas, colores, texturas. Sus cuadros no aluden únicamente a los modelos de la realidad, aluden a la pintura misma. Sus naturalezas muertas, floreros, relojes, pájaros, jaulas y músicos son formas plásticas estáticas en las cuales el silencio habla.

Otro pintor conocido dentro de este prime grupo es Cristóbal Ruiz, quien nace en Jaén en 1881. Fue profesor de la Academia de San Fernando en Madrid y uno de los firmantes del Manifiesto de Artistas Ibéricos en 1925. Durante la guerra se exilia, como Juan Ramón Jiménez y otros españoles, en Puerto Rico, donde es profesor de pintura en la Universidad de Río Piedras y en el Instituto Politécnico. En 1944, llega a México. Su actividad como retratista y paisajista es muy conocida. Entre sus obras más célebres hay que recordar el famoso retrato de Antonio Machado, que custodia el Ateneo Español de México.

III

Dentro del segundo grupo, la pintura de Ramón Gaya es una de las más interesantes. Olvidada por muchos años, hoy es sumamente valorada en España. Sin duda alguna, la pintura de este murciano está emparentada con las posturas estéticas del «purismo», movimiento que representaba, en la España de los años veinte, una alternativa muy socorrida (piénsese, en literatura, en la obra de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Pedro Salinas, entre otros). Como consecuencia del «simbolismo» y del «modernismo» en literatura, el «purismo» tuvo como objeto decantar el exceso de elementos que intervenían en la creación, excluir todo aquel material ajeno al arte mismo, estilizar las formas, buscar una intensidad que se acercara a la sensación de absoluto que produce la música.

Esta filiación de Gaya con el «purismo» tiene que ver con su biografía. Desde que empieza a pintar, en los años veinte, Gaya se relaciona, a través de Juan Guerrero Ruiz, con Juan Ramón Jiménez. Hay que recordar que la influencia de Jiménez fue enorme, no sólo en los poetas (en la Generación del 27, o en el Grupo Contemporáneos en el caso de México), sino también en los pintores. Además del ejemplo que había dado Juan Ramón Jiménez de decantación y estilización de las formas era notoria su postura de conciliar tradición y vanguardia. El poeta español insistía en

que el arte moderno no debía estar reñido con la tradición. El público recordará que casi todos los ismos proponían una ruptura con el arte producido hasta entonces (piénsese, por ejemplo en los manifiestos de Marinetti). Gaya, en un principio mantuvo la postura de Jiménez de combinar vanguardia y tradición, postura seguida también por otros pintores amigos de Gaya, tales como Bores, Jahl y lo hermanos Vicente.

Después de un período impresionista, influido enormemente por Cézanne (véanse los cuadros *El azucarero* [1927] o *El retrato de su padre* [1926]), Gaya incorporará a su pintura ciertos elementos cubistas, por ejemplo, en *El bodegón de la mandolina* (1927). Sin embargo, después de la exposición que monta en París en 1928, cuando el cubismo ha sido abandonado ya en Francia, Gaya vuelve a España, rechazando las vanguardias parisinas y ahondando cada vez más en un purismo fundamentado en el estudio de la tradición. Y de la misma manera que había rechazado poco antes el arte de vanguardia en 1937, en la *Ponencia colectiva* publicada por un numeroso grupo de pintores, escritores e intelectuales en la *Hora de España,* rechazaría los postulados de un arte comprometido con las ideologías tan defendidos por los partidarios tanto del comunismo como del fascismo internacional. En esa *Ponencia colectiva,* firmada por Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Serrano Plaja, Arturo Souto, Juan Gil-Albert, Miguel Prieto y el mismo Gaya entre otros, se dice:

> No podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario —como persona y como pintor—, podía improvisar, en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

Al terminar la guerra, Gaya se traslada a México donde permanece hasta 1952. Durante su estancia en nuestro país, continúa con su labor de pintor, escritor y viñetista. Entre los cuadros más conocidos de aquellos años, hay que mencionar: *Chapultepec: barca con tres personas, El merendero por la mañana, Palacio de Maximiliano, Veracruz al atardecer.* En todos ellos, con unos cuantos trazos que recuerdan a veces a la pintura y caligrafías orientales, Gaya logra captar la transparencia del instante.

Sin embargo, su estancia en México no sería tan afortunada. Su rechazo a los movimientos de pintura vanguardista y al realismo socialista, le crearía más de un enemigo. En 1952 abandonó el país rumbo a Italia, donde se reúne con otros exiliados españoles de tradición republicana. En Italia pintó las transparencias acuáticas de Venecia, la bruma de un invierno en París, el Coliseo y el Foro romanos, el puente Vecchio de Florencia. En todas esas pinturas una intensa melancolía nos hace meditar sobre el paso del tiempo, sobre la eternidad del instante en que la belleza se revela. Ramón Gaya vive ahora en España y sigue pintando.

La pintura de Souto es muy distinta de la de Gaya. Si la del segundo evoca en sus paisajes y bodegones la transparencia del Mediterráneo, la del primero evoca la bruma, el misterio, la oscura trama del paisaje de su tierra natal, Galicia. Si los cuadros de Gaya apuntan hacia una realidad idealizada, los de Souto hacia el mundo de la ensoñación, de la memoria, de las emociones, de la interioridad. Sin embargo, ambos son pintores con elementos neorrománticos. Los cuadros de Gaya parecen querer detener el tiempo que pasa, cristalizar en forma y color una experiencia estética; los de Souto, evocar un tiempo, un espacio a punto de desaparecer, una realidad extinguida. Por otra parte, ambos se interesan en ocasiones por temas semejantes: ciudades, pueblos, figuras humanas, personajes reconocibles en la tradición española: mujeres goyescas, toreros, jinetes, picadores, gente del pueblo. Sin embargo, la forma en la que cada uno de estos temas se plasma es muy distinta. Souto es un pintor que oscila entre calidades impresionistas y expresionistas, Gaya un artista que, partiendo del impresionismo, se alimenta de la tradición clásica.

El neorromanticismo de Souto apunta hacia varias direcciones. En algunos cuadros como *León, Zamora* y *Pont Neuf,* apunta hacia la evocación de un tiempo ido. Una inmensa nostalgia habita esos cuadros. En ellos aparecen coches de caballos en movimiento, diligencias de viajeros agotados, torres góticas, puentes romanos, señoras elegantes con sombrero caminando por el bulevar. Posiblemente el mundo que evoca Souto sea el de su infancia. Hay que recordar que el pintor nació en 1902, en una región de España a la cual el siglo XX, con sus aviones y coches de motor, tardaría en llegar. En algunos de estos cuadro neorrománticos se pueden encontrar ciertos elementos surrealistas. En un dibujo a tinta, en donde aparece una calle por la que pasa un coche de caballos, de la fachada de una casa, en vez de faroles, están colgados un sombrero de copa, un guante gigantesco y una estrella iluminada. Estos elementos, sin duda alguna, dan una textura onírica a la



composición. Pareciera que los habitantes de la calle del cuadro caminaran sonámbulos en una noche demencial.

En otras pinturas se puede encontrar la evocación de una España romántica, tal cual la entendieron en literatura escritores como Mérimée, autor de la famosa obra *Carmen*, que serviría de argumento para la ópera de Bizet, y ya en el siglo XX, los hermanos Machado, o también el Federico García Lorca del *Romancero gitano*. En esas pinturas Souto representa toreros, corridas de toros, picadores, españolas con mantillas y madroños, en fin, muchas de las escenas de la España tradicional y mítica.

En otros óleos, dibujos y aguafuertes, Souto parece evocar el mundo de Baudelaire. En ellos, el tema principal es la mujer deseante y deseada. Las mujeres de Souto aparecen en ropa interior, quitándose las medias, vistiéndose o pintándose en el espejo, sentadas en una habitación con los pechos al aire, como si esperaran algo, como si algo fuera a suceder o ya hubiera sucedido. No se trata de desnudos femeninos según la tradición clásica; se trata más bien de cuerpos semidesnudos, que sugieren algo que en la composición no aparece. Hay un elemento de transgresión parecido al que logran plasmar Toulouse-Lautrec o Balthus en sus obras.

En otros cuadros, y con la misma técnica expresionista, Souto pinta los desastres de la guerra civil. Pienso en los óleos titulados *Fusilamientos* o *Escenas de guerra* en donde la violencia y la muerte recuerdan a veces a Goya.

Otro de los pintores que adquirió importancia en México es Antonio Rodríguez Luna. Nacido en Montoro (Córdoba) en 1910, Rodríguez Luna expuso por primera vez en el Ateneo de Madrid en 1929 y, un año después, en una muestra de artistas ibéricos en Copenhague. Junto con el gran pintor uruguayo Torres García, participó, antes de la guerra civil española, en la fundación del grupo de los *Constructivistas*, que tuvo repercusiones importantísimas en ambas orillas del Atlántico.

La obra de Rodríguez Luna es multifacética. Se puede decir que su producción a lo largo de los años sufre varias rupturas. En un primer momento hay que relacionar su obra con el constructivismo antes mecionado. En 1933, Rodríguez Luna junto con Manuel Ángeles Ortiz, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y Moreno Villa celebran en el Salón de Otoño de Madrid, la primera exposición de arte constructivo. En las obras que prepara Luna durante la guerra civil, se puede percibir la asimilación de los distintos movimiento de las vanguardias europea, así como también una alegorización dantesca que recuerda al período negro de Goya. Una tercera etapa se da en México, después de haberse exiliado, durante la década de los años cuarenta. Posiblemente estos cuadros, junto con la obra pintada antes de la guerra, sean la parte más interesante de su producción. En estos cuadros, Luna dejó atrás ciertos elementos futuristas y surrealistas, pero conserva un trazo expresionista goyesco. Merece la pena recordar sus famosos *Éxodos*, en los cuales el pintor recrea, de manera mítica, la tragedia del exilio. En esos años, Luna también pintó con sus característicos colores oscuros y su pincelada gruesa, habitaciones con estantes llenos de libros, instrumentos musicales, retratos de amigos o familiares, paisajes nocturnos. Los claroscuros de Luna de ese período evocan un mundo íntimo, familiar, donde la creación artística es uno de los temas más constantes. Pienso en cuadros como *El pintor, El músico, Los instrumentos*. En todos ellos hay transparencia y nitidez.

Uno de los dibujantes más conocidos del exilio español es Elvira Gascón. Aunque su obra incluye óleos, murales, esmaltes, se ha destacado por la perfección de sus dibujos, que están íntimamente relacionados con su educación clásica. Nacida en Soria en 1911, estudia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, especializándose en dibujo de desnudos. Más tarde sería profesora en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y del Museo Arqueológico de esa ciudad. Sin duda el tiempo que pasaría en esta última institución sería fundamental para su formación artística. Allí encuentra Elvira Gascón los modelos que alimentarían su obra por varias décadas. Lo mismo encontramos en sus dibujos reminiscencias helénicas que romanas, etruscas que ibéricas. Unida a su gusto por el arte antiguo, está la influencia determinante de Picasso, influencia que ella misma ha reconocido en más de una ocasión. Con un trazo firme y seguro, evoca un mundo mítico donde el amor, la pasión, el deseo y la creación son elementos esenciales de la vida.

Remedios Varo es quizá la pintora más conocida del exilio. Su obra ha interesado a pintores, críticos, escritores, poetas y novelistas de distintas partes del mundo. Se podría decir que es uno de los pocos pintores fantásticos que ha dado España en este siglo. Utilizo el adjetivo fantástico, pensando en aquella corriente que surge con el romanticismo, inspirada, entre otras cosas, en la Edad Media, y que desemboca en el surrealismo. La obra de Remedios Varo está llena de referencias medievales, de alusiones a los pintores flamencos, de espacios idealizados, de sueños románticos, de realidades creadas por la imaginación. Su pin-

tura encarna admirablemente lo que André Breton definiría en su primer *Manifiesto* del surrealismo como lo *maravilloso.* Los cuadros de Varo no constituyen una negación de la realidad, sino la afirmación de la amplitud de lo real, que abarca tanto el mundo visible como el invisible. Cada una de sus pinturas parece surgir precisamente del encuentro entre esas dos realidades, es decir, del encuentro entre la realidad percibida por los sentidos y la percibida por la imaginación y los sueños. La integración de estos dos planos de la realidad —los físicos y los metafísicos—, tiene como objeto alcanzar la experiencia del absoluto, tan anhelada por los surrealistas. Remedios Varo, en su pintura, integra lo vivido, lo soñado y lo imaginado, ahondando siempre en una metafísica. En algunas obras pinta las relaciones existentes entre los muertos y los vivos. Pienso en cuadros como *Visita al pasado* o *Luz emergente.* En otros, como *La ruptura, Locomoción capilar, Cazadora de astros* o *Presencia inesperada,* pinta realidades oníricas. En algunos otros, como *La huida, El gato helecho, El malabarista,* retrata las creaciones de la imaginación. Sin embargo toda su obra hace alusión a los procesos de la invención. Por ejemplo, en el óleo *Bordando el manto terrestre,* la creación del mundo es producida por la triple correspondencia: música-escritura-alquimia. En el cuadro *Tres destinos,* los sinos del poeta, del pintor y posiblemente del músico, están regidos por una extraña máquina de poleas que está conectada, a su vez, a la Luna. Y en el cuadro titulado *El flautista,* el personaje central construye una torre octogonal con el poder de la música. Remedios Varo pinta los hilos invisibles que rigen el universo. Para ella, como para los simbolistas, el universo es una estructura musical.

La asimilación del surrealismo en Remedios Varo tiene que ver con su biografía. Nacida en Cataluña en 1908, después de estudiar en la Academia de San Fernando en Madrid, conoció al poeta Benjamín Péret, con quien se casó, y a través de él, a los otros integrantes del movimiento surrealista. A su llegada a México, junto con su marido, se integró al grupo de surrealistas radicado en México, entre los que se encontraban Leonora Carrington, Wolfgang Paalen y el mexicano Octavio Paz, quien escribió uno de los prólogos al primer libro sobre su obra. La incidencia de Remedios Varo en nuestra pintura y en nuestra literatura es inmensa.

Otro de los pintores firmantes de la *Ponencia colectiva* publicada en la revista *Hora de España* es Miguel Prieto, quien nace en Almodóvar del Campo (Ciudad Real), en 1907 y se exilia en México en 1939, después de haber pasado por un campo de concentración en Francia. Prieto, antes de la guerra, estudió, como muchos otros, en la Escuela de San Fernando y más tarde con los escultores Julio Prat y Victorio Macho. Como escenógrafo colaboró con el poeta Federico García Lorca en «La Barraca» y, a su llegada a México, en un buen número de óperas y *ballets* que se representaron en el Palacio de Bellas Artes. Su labor como ilustrador y tipógrafo es muy conocida. Además de haber sido, durante muchos años, director artístico del suplemento cultural *México en la cultura* del periódico *Novedades,* colaboró en las revistas *Romance y Revista de la UNAM.* A pesar de que Prieto muere a la edad de 49 años, dejó escuela en México. Entre sus discípulos más destacados se encuentra Vicente Rojo.

Opositor de la postura defendida por los firmantes de la *Ponencia colectiva* (Gaya, Souto, Prieto), es el pintor, muralista y publicista valenciano, exiliado también en México, José Renau, quien se había educado primero en un colegio católico y después en la Academia de San Carlos en Valencia. Esta oposición de Renau a la libertad creativa del artista y del intelectual, tiene que ver con sus creencias ideológicas. Renau pensaba que el artista debía ser un militante de la revolución comunista, y por lo tanto, su arte debía servir de propaganda para esa causa. El arte de Renau tiene que relacionarse con el movimiento de «realismo socialista» surgido en la URSS y apoyado sobre todo por el régimen de Stalin. Descendiente directo de algunos movimientos de vanguardia como el expresionismo y el futurismo, dicho movimiento tenía como objetivo hacer propaganda para el comunismo y exaltar la fuerza del proletariado y su supuesta capacidad de instaurar un progreso industrial.

Renau, dentro de esta estética, realizó la mayor parte de su obra. Como muralista, pintó su primera obra en 1930, en el Sindicato de Trabajadores Portuarios de Valencia. A su llegada a México continuó esa labor, pintando entre otros murales el del Sindicato Mexicano de Electricistas, realizado en colaboración con Siqueiros; o aquel otro, hecho en colaboración con su mujer, la pintora Manuela Ballester —excelente retratista—, en el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca, titulado *España conquista América.*

Su labor como cartelista empezó en 1930. Entre las series más conocidas están la tituladas «Por qué lucha el pueblo español» y «Fata Morgana USA-American Way of Life», así como sus innumerables carteles de propaganda cinematográfica. Entre ellos son notables los de las pelícu-

las *Lucrecia Borgia, Vértigo, Necesito dinero* y *Arroz amargo*. El arte de Renau es un arte de propaganda. La técnica de fotomontaje que emplea en sus carteles de alguna manera se adelanta al arte *Pop*.

A este grupo de pintores se deben añadir algunos nombres de importancia, tales como las hermanas Ballester, quienes han trabajado en México por muchos años, José Bardasano y José Bartolí.

IV

El tercer grupo de pintores está integrado por los artistas que llegan a México en la infancia. Todos ellos se educan en el país y sus obras forman parte, en la actualidad, de la pintura contemporánea mexicana. Este grupo se distingue por haber integrado en sus obras la tradición mexicana con la española, así como por haber dialogado con la tradición internacional.

Entre los representantes más interesantes de este grupo hay que mencionar a Vicente Rojo, quien es uno de los mejores pintores abstractos de México; a Moreno Capdevila, buen grabador y muralista emparentado con la escuela mexicana; a Vicente Gandía, pintor y grabador que ha tenido mucho éxito en los últimos años; a Paloma Altolaguirre, grabadora y pintora de calidad; a Lucinda Urrusti, pintora purista que celebra en sus cuadros la espiritualidad de la materia; a Martha Palau, artista abstracta que pinta y diseña tapices con fuerza. Se podrían mencionar muchos más pintores. La obra de esta generación es tan fecunda y tan variada que merecería un ensayo aparte.

Manuel Ulacia



Carta del Perú

El fenómeno «chicha»

Se esparció por las calles y los microbuses, se adhirió al habla cotidiana y rozó la especializada, contagió la moda y corrigió la forma de vida de los nuevos inquilinos de la ciudad: la borrachera «chicha» ha demostrado ser muy poderosa. De la bebida prehispánica sólo el nombre nutre ahora esta manifestación popular, en realidad una reinterpretación de un fenómeno de arraigada tradición en el Perú de la segunda mitad del siglo XX. La migración de los habitantes de la franja andina a las grandes ciudades de la costa peruana, en especial a Lima, ha estado relacionada siempre con el centralismo del sistema, con el mito de la gran oportunidad y con la pobreza y el olvido de la población andina. Las constantes oleadas de sus integrantes sobre la capital fueron modificando la fisonomía y la conformación urbana de ésta, pues la gran mayoría de los inmigrantes ocuparon los barrios marginales de la ciudad, bautizados a fines de la década del 60 como «pueblos jóvenes».

La migración, pues, existía, y la mayor parte de los motivos que la precipitan no sólo no se han eliminado, sino que se han agravado. En la última década es posible, incluso, que un gran sector de los inmigrantes ya ni siquiera necesite un mito desarrollista para dejar sus pequeñas ciudades de origen o para abandonar los campos; en los últimos tiempos basta con el miedo y con la idea de que Lima puede estar más protegida contra el terror y la muerte. Lo cierto es que, cualquiera que sea la causa, este movimiento masivo ha dado lugar a expresiones *sui generis* de orden cultural y social que podrían corresponder a la etapa de formación de una sociedad distinta y algunas de esas

expresiones son visibles para todo aquel que quiera verlas cuando transita por las calles.

Hace unos pocos años, una de esas manifestaciones, la música «chicha» rebasó las fronteras de los ámbitos donde se escuchaba, gracias a la difusión de grabaciones. Uno subía a un microbús (microbús y radio encendida a un volumen ensordecedor forman una dupla indivisible) y rápidamente reparaba en este ritmo, en cierto modo familiar y diferente. No era precisamente «salsa» ni un simple aire andino estilizado; su composición revelaba una mixtura, una mezcla vinculada al inacabable y variado mestizaje cultural que tiene lugar en el Perú. La música «chicha» hacía confluir el ritmo marcado del huayno, las modulaciones de la salsa y los típicos instrumentos de los conjuntos pop norteamericanos (guitarras eléctricas y percusión). Y en la monótona repetición de sus palabras contaba historias cotidianas de la vida suburbana y sueños y tragedias comunes a los inmigrantes.

Era un producto musical que aludía a encuentros, a la adopción de la modernidad y a la conservación de un filón tradicional que lo amarra a su origen. Pero, en el fondo, también se refería a un conflicto entre aceptaciones y rechazos. La gran mayoría de estos pobladores aspiran a iniciar una vida diferente y una ciudad como Lima fuerza el cambio, aunque no necesariamente proporcione las mejores condiciones para su realización. A la migración siguen la desilusión y el esfuerzo por adecuarse al nuevo entorno, a su dureza e indiferencia; pero la adecuación a la vida de la ciudad no se produce de una manera integral y el inmigrante crea formas de supervivencia atípicas, transportadas en parte de su medio original, sobredimensionándolas, las cuales convulsionan a la gran ciudad y la desbordan. El grupo social que pone en movimiento esta expresión cultural tiende a rechazar las reglas de juego de la ciudad, impuestas con anterioridad a su llegada, y a improvisar las propias en las que casi todo es posible. Tales formas de supervivencia son, fundamentalmente, la venta callejera y el trabajo artesanal. Los vendedores ambulantes son la cabeza visible de una red de producción que se halla fuera de los circuitos reconocidos y en la cual labora una cantidad respetable de personas. Esta economía sumergida o informal, como se la ha llamado, sustenta a un sector muy importante de la marginalidad y se niega a integrarse y a formalizar sus actividades. Esta negativa es, en el fondo, una reacción autodefensiva ante la organización de la ciudad y el sistema legal del país que ellos desconocen y probablemente teman. Es también, en cierta forma, un acto de rebeldía.

Una característica generalizada del fenómeno «chicha» es el rechazo a las lenguas autóctonas y, sobre todo, al quechua. La «chicha» habla en castellano y esta elección puede tener que ver con una opción de vida; instintivamente se niega aquello que avergüenza porque la metrópoli «virreinal» aún lo ve mal: el origen quechua, y por ello se descarta la lengua. Las palabras de la música «chicha» denuncian, indirectamente, la escasa integración lingüística de los grupos sociales que la generan y se convierten en una de las evidencias de la marginalidad de esos grupos. El antropólogo Rodrigo Montoya, coautor de un estudio y selección de canción poética quechua, opina que los versos de la «chicha» han perdido la rica vena poética que el hablante quechua posee en su propia lengua y se reducen a un limitado número de palabras.

Los conjuntos que interpretan esta música, sobre todo en la segunda mitad de la década del 80, experimentan una súbita aceptación en el mundo marginal de Lima; al menos uno de ellos, que tuvo acceso a la televisión y a la publicidad, «Los Shapis», reúne en sus presentaciones, en diferentes barrios populares de Lima, gran cantidad de público que se reconoce en la imagen que ellos proyectan. El mencionado grupo musical lleva la expresión de la «cultura chicha» a un nivel de éxito que todo el conglomerado social del cual surge siente como propio y asume como promesa.

El fenómeno de la «chicha» pasa de la música a otros ámbitos y conoce el acceso a los medios de comunicación masiva. La radio emite las canciones; los periódicos más populares convierten a sus intérpretes en héroes de las novelas de sus propias vidas y no falta un intelectual de nota que toque el tema en sus páginas; la televisión los acoge en algún programa especial; y más de una empresa de publicidad vende una marca (de detergente o de gaseosa) en el ritmo y la voz de sus intérpretes. Su aparición en los medios de comunicación da a conocer esta expresión a otros sectores y difunde su peculiar modo de hablar; a partir de allí, se produce también el fenómeno inverso: profesionales de estamentos sociales diferentes y con mayor tradición en la vida de la ciudad adoptan términos e inflexiones de la fraseología «chicha» con la finalidad de obtener la atención de estos núcleos sociales emergentes. Es así como se pone en circulación, por ejemplo, la denominación de «créditos chicha», una idea que es acogida por el gobierno y trata de atraer al sistema de la economía formal a los informales ofreciéndoles créditos con intereses muy bajos. Desde entonces, cualquier escape a la norma, cualquier ras-



go de marginalidad puede recibir el calificativo de «chicha» y ya no es necesario decir más. El término ha sido aplicado, hace muy poco, por el hablante anónimo, incluso a un proyecto gubernamental muy criticado por su alta dosis de improvisación, el tren metropolitano o el «tren chicha».

No es posible aún predecir cuál es el futuro del fenómeno «chicha», si su fuerza aparente se mantendrá o disminuirá hasta diluirse; lo que sí es seguro es que para sobrevivir tendrá que definir más su personalidad y aclarar sus afirmaciones. Por ahora, el mundo «chicha» ha impuesto su estilo a Lima, un estilo de transición y marcado por el caos. Éste aparece como recargado de elementos icónicos, en lo visual, y de ruido, en lo auditivo; quizás hasta el olor de la ciudad, en la que muchísimas personas moran y trabajan al aire libre, tenga que ver con el mundo «chicha». Hoy, hasta la moda, con su ausencia de patrones y su mezcla total de elementos de diseño de origen diverso y de color, es «chicha»; y la arquitectura, en base a añadidos y reformas precarias sobre construcciones anteriores de otro estilo, denuncia también su vinculación a la «chicha». Claro está que esta arquitectura es también informal. Este fenómeno, creado por el inmigrante andino en contacto con la capital, es hasta ahora por lo menos una forma de subrayar la presencia de un grupo humano antes desapercibido en la ciudad.

Ana María Gazzolo



LECTURAS

«¡Descansa al fin, pobre alma atormentada, tú que has sufrido tanto en este mundo!»



Rua del Villar, Compostela. (Foto de Juan Miguel Daporta)

Solitaria y solidaria Rosalía*

La intención de las 450 páginas del presente libro es ofrecer al lector un panorama de «todas» las Rosalías, para lo cual su editor, Xesús Alonso Montero, ha llevado a cabo una recopilación exhaustiva de todo lo que se ha escrito acerca de Rosalía de Castro a lo largo de los últimos 125 años. «Páginas hay, por tanto —comenta el editor—, que se incluyen porque, aun no siendo muy perspicaces, crearon o consolidaron una determinada opinión, una determinada manera de ver». La poetisa gallega, tan mal conocida en un principio por sus contemporáneos intelectuales, fue reconocida algunas décadas más tarde, como la única figura representativa de la poesía metafísica española del siglo XIX, hasta ser situada a la altura de un Blake, Rilke o Hölderlin. Pero con la diferencia de que, como dice Domingo García Sabell, «Hölderlin era el amigo de Hegel, de Schelling, mientras Rosalía era, a secas, la loca. Por eso resultan más genialmente fuera de su época, más conmovedores, los inmensos atisbos de nuestra gran lírica».

«Leopardi o Rilke, o Blake —dice también—, se sienten como lanzados al mundo en virtud de un proceso de intelección que les coloca ante el desamparo y les obliga, luego, a tomar una decisión y a inquirir un hipotético fundamento, a buscar la tabla de salvación para sobrevivir al naufragio vital. No es ese el caso de nuestro poeta. Rosalía es auténtica y literalmente lanzada al mundo, puesta en el mundo, desamparada, olvidada, dejada».

Muchos de los estudiosos de Rosalía han destacado como nota dominante de su vida y de su obra, una esencial orfandad: la ausencia de imagen paterna. «Por eso —dice J. Rof Carballo en un artículo que titula «Huérfana y vagabunda»— va a sentir como poeta vibrar con resonancia simpática el dolor de las "viudas de vivos". La ausencia de padre, emigrado muchas veces, es un factor nada menospreciable en la constitución del alma galaica». Pero es precisamente desde la dolorosa situación de la ilegitimidad desde donde Rosalía va a saltar a las mayores profundidades del espíritu.

El cultivo del yo

Un análisis caracterológico de la «Chorona», que es como la llamaron sus paisanos, la sitúa en el grupo de las sentimentales, tan abundante en Galicia. También destaca su alta emotividad, espíritu extremadamente vulnerable, personalidad hipersensible a las mutaciones y una secundaridad muy fuerte, que a veces se traduce en lo que puede parecer rencor. Era amante de la soledad y de la reflexión, se refugiaba en la naturaleza y le atraía de modo especial todo aquello que hace referencia a lo afectivo, a la intimidad y al sentimiento y el cultivo del yo.

Ante los rasgos fundamentales de tristeza y amargura que siempre se han atribuido a Rosalía de Castro, su hija Gala aclaró a uno de sus biógrafos, Victoriano García Martí: «Desmienta usted que madre era triste. Era alegre, muy alegre, y extremadamente acogedora y simpática».

De ella se ha dicho que no es poeta de deseos sino de anhelos. Es poeta de la «saudade» como consciencia de un esencial desamparo, de un destierro que siempre desemboca en la muerte. Siente un hondo temor a la «nada nadizante» que, como expresa en el poema «Negra sombra», «mora en el último repliegue secreto de nuestra existencia».

La «saudade» es en sus versos la ontológica vivencia sentimental que el hombre tiene de su soledad con relación al ser. Soledad que intenta llenar con los árboles, las fuentes, la lluvia y los montes.

El cáncer acabó con la vida de Rosalía de Castro, en Padrón, el 15 de julio de 1885. Poco antes de expirar ordenó que fuesen quemadas sus obras inéditas, que eran, por lo menos, tres volúmenes: *Romana, Cuento extraño* e *Historia de mi abuelo.* Fue enterrada en Iria, hasta 1891, fecha en que sus restos fueron trasladados al convento de Santo Domingo de Santiago de Compostela, donde yace, en el pan-

* En torno a Rosalía, *edición de Xesús Alonso Montero, Ediciones Júcar, Gijón.*

teón de gallegos ilustres, al lado de Alfredo Brañas, Francisco Asorey y Ramón Cabanillas.

La orfandad del ser

«¡Descansa, al fin, pobre alma atormentada, tú que has sufrido tanto en este mundo!», exclamó su marido cuando la vio encerrada en el féretro que a todos nos espera. También él, Manuel Murguía, conocido historiador gallego, dijo de la que fue su mujer: «Quien hablase de Rosalía, vería que era la mujer más benévola y sencilla, porque en su trato todo era bondad, piedad casi, para los defectos ajenos. Mas cuando la herían, ya como enigma, ya como acosada por el infortunio, era tal su dignidad, que pronto hacía sentir al que había inferido la herida todo el peso de su enojo. Pero vanidad, pero ansiedad de brillar, pero empeño de llenar éste o el otro cenáculo, pero deseo de aparecer como una mujer superior, eso, jamás lo sintió».

La obra de Rosalía de Castro estuvo caracterizada por dos tipos de poesía: una, rigurosamente intimista; otra, de temática social. La veta intimista destaca por su honda carga de una tristeza radical. Sus biógrafos aseguran que en el siglo XIX, en nuestra península, nadie escribió versos más desazonantes, más desolados ni de más radical abatimiento.

Al releer su poesía descubrimos una Rosalía que tiene instantes de comunicación con los seres por el dolor, y después se convierte en un ser vacío, sin nada: una total incomunión. Hay una Rosalía rigurosa y solitaria, que expresa la total orfandad del ser. Su penetrante sensibilidad es como una negra sombra instalada en su existencia, que convierte el mundo que le rodea en un paisaje habitado tan sólo de inquietudes y de miedo: «Teo miedo dunha cousa/ que vive e que non se ve», escribe la poetisa.

Dolor a secas

Todos sus biógrafos y estudiosos de su obra coinciden al decir que el llanto de Rosalía es un llanto esencial. Que no brota de adversidades concretas sino de su mismo ser. Por eso su llanto no tiene gesticulación, ni gritos, ni lágrimas: es dolor a secas. Es el lamento, la queja. En su interior está la angustia, el verdadero dolor que impregnó toda su vida y que iba encontrando disculpas razonables cuando en su entorno iban ocurriendo desgracias: injusticias que sufrían las gentes, pérdida de seres queridos... La negra sombra la persigue siempre invadiéndola de desgana, insatisfacción, desencanto y fatiga, hasta llegar a consumirla por entero. Su única defensa fue la de parapetarse en una especie de indiferencia letal.

De Rosalía se ha dicho que nunca llegó a centrarse en el mundo y que siempre vivió sintiendo la nostalgia de otra cosa. Mucho tiene esto que ver con la popular «morriña» del pueblo gallego.

Pero la poesía de la «Chorona», está cargada también de hondo sentimiento positivo: amor a sus hijos, amor a su madre y amor sin barreras a su tierra natal, que es como una constante en toda su obra poética. Sin embargo, lo que no hace vibrar su cuerda lírica es el tema del matrimonio, del que tan sólo habla con tono de humor e ironía, pero nunca con apasionamiento. Su vida de hogar fue monótona y gris, con escasos medios económicos y maternidades repetidas que acabaron por agotar sus escasas fuerzas físicas. Su temperamento apasionado, que sin duda lo tuvo, se vio realizado en su poesía, pero no en la vida cotidiana.

Reivindicar Galicia

Con la publicación de *Cantares gallegos* en 1863, Rosalía de Castro se convierte en la reivindicadora de las tierras gallegas. El libro fue escrito para que Galicia se encontrara a sí misma, para que el gallego rompiera con sus complejos y con la autosubestimación.

«Su obra fue una obra de piedad y de renovación. Aplaudida, amada, es en realidad una reivindicación de la tierra gallega» escribe su marido Manuel Murguía. Sus versos impregnados de sentimientos populares pasaron a ser la musa del campesinado gallego, y en torno a Rosalía se fue creando una leyenda mítica que la convirtió en la imagen viva del alma galaica, en la defensora de los oprimidos, de los labriegos y de los aldeanos.

Rosalía, efectivamente, se alistó con energía y convicción en la tarea del resurgimiento de su querida Galicia, y lucha en el terreno que ella conoce que es la poesía, y su única arma es el inquebrantable amor que siente por su tierra y sus gentes. No es ni pretende ser otra cosa que una mujer que se duele de las injusticias que le rodean, concretamente, las injusticias contra su patria chica le llenan de indignación y noble orgullo.

La idea de una Galicia marginada, olvidada de todos, despreciada por el resto de España, expoliada por unos y por

otros, surge como mar de fondo de toda la precaria poesía gallega de la década de 1850 y se intensifica en la de 1860. Un año antes de publicar *Cantares gallegos,* Rosalía de Castro ya publicó varios poemas en esta línea, entre los que destaca uno radicalmente anticastellano: «Pobre Galicia, non debes/ chamarte nunca española». Poco tiempo después finaliza sus *Cantares,* libro que será llamado la Biblia de los gallegos. Es cierto que sin la poesía de Rosalía de Castro, la literatura gallega se habría quedado muy alicorta, casi perdida en un rudo ruralismo y una facilona morriña.

Conciencia social

Sin dejar nunca de estar centrada en su dolor y su llanto, la poesía de Rosalía de Castro es duramente crítica con la sociedad que le ha tocado vivir, a la que considera pragmática, mezquina, estúpida y hasta malvada. No hace ningún análisis sociológico ni político del entorno, ya que ni su formación intelectual ni su manera de vivir le aproximan a ello. Lo que le subleva es el egoísmo y la incomprensión de quienes podrían realizar tareas generosas y, sin embargo, viven acorchados y atrincherados en su mezquindad y avaricia. El desamparo del prójimo le duele tanto como el suyo propio y se manifiesta implacable con la perversidad del mundo. Por eso, gran parte de su obra puede calificarse de poesía socio-intimista, porque en ella hay subjetividad y objetividad. Su sutil sensibilidad le hiere, pero también es solidaria con el dolor de los otros y su contestación para con una sociedad injusta es tajante. Sin embargo, no apunta ninguna salida, ningún cambio efectivo: las cosas son así y no ve cómo podrían ser de otra manera. Así escribe en uno de sus últimos trabajos, *En las orillas del Sar:* «Del rico el pobre en su interior maldice/ cual si él rico no fuera si pudiese».

En *Follas novas,* Rosalía se aproxima al importante tema de la emigración de sus paisanos. En parte, admite la miseria de Galicia, pero prevé que nada esencialmente bueno van a conseguir en Cuba, y sí van a perder toda la riqueza interior que da el vivir el contacto con la propia tierra, a pesar de la turbación que lleva consigo la pobreza económica.

Pasado algún tiempo, la poetisa cambia sus planteamientos. A pesar de los pesares, se da cuenta, de que no hay que disuadir al emigrante, que no hay más remedio que aceptar el éxodo, pero que hay que abogar porque todos los que se van, vuelvan a gozar en su Galicia su merecido descanso.

Frustración y tormento

La desesperación es la nota dominante en la existencia de Rosalía, que murió a los 48 años consumida de sufrir y contar el vacío de la existencia. Desorientada, frustrada, atrapada en ella misma y sus circunstancias, llega a expresar la intensidad del dolor humano, como no lo consiguió hacer ninguno de los poetas de su tiempo. Ni el propio Bécquer, que tanto dijo de pesares y sufrires, le alcanza. Para ella es la vida toda un valle de lágrimas, mientras que para Gustavo Adolfo no pasa de ser la suya propia.

Pero desde la muerte de Rosalía de Castro en 1885, hasta su reconocimiento general como poetisa de primera fila, corrió un tiempo en que no pasó de ser genio local, de los gallegos y para los gallegos. Fueron los autores de la Generación del 98, en especial Unamuno, Azorín y Juan Ramón Jiménez, quienes dieron a conocer con sus positivos comentarios, la riqueza y hondura de su poesía. Azorín escribía en 1913: «No fue conocida Rosalía de Castro, en tanto que críticos y periodistas exaltaban a poetas brillantes, ampulosos, oratorios. Nuestra poetisa vivía alejada de Madrid; no trafagaba en el bullicio de la sociedad literaria; no mantenía correspondencia con nadie; no tenía amigos entre literatos y parlamentarios».

Cuatro años después, Azorín señala que es un extranjero, y no un español, quien por primera vez incluye a la poetisa gallega en un libro de antología poética: «La primera antología en que figura Rosalía es la formada por Fitzmaurice-Kelly —*The Oxford Book of Spanish Verse*— y publicada, para usos universitarios, en Oxford, en 1913».

Para Azorín, Rosalía es «fina, sensitiva y dolorosa, ha traído al arte esos elementos de vaguedad, de melancolía, de misterio, de sentido difuso en la muerte, que más tarde han de alcanzar un desenvolvimiento tan espléndido en la obra de Valle-Inclán».

En su pozo propio

«Pobreza y soledad —escribe Juan Ramón Jiménez en 1930—. Ansia, congoja, asfixia de tanta soledad y pobreza circundantes. Una boca grande, una simpatía fea, lloran, desesperan, sollozan. Rosalía de Castro, lírica gallega trá-

gica, desesperó, lloró, sollozó siempre, negra de ropa y pena, olvidada de cuerpo, dorada de alma en su pozo propio».

Unamuno recuerda que en 1884 apareció un tomo de poesías llenas de pasión escritas por una mujer gallega. «No tuvieran éxito —comenta—; se le achacaron, por decir algo, no sé qué defectos técnicos, mas la verdad era que allí se mostraba un alma al desnudo, y nada hay más peligroso que desnudar el alma en esta tierra en que parece que los más, por lo que la envuelven y encubren, la tienen encanijada y escuálida».

El poeta Luis Cernuda destaca en Rosalía las emociones contrarias como fuente de inspiración. «En general —escribe—, el amor, frustrado, es verdad, y el odio, excitan casi siempre a la poetisa, y ella misma nos repite en varias ocasiones lo que dice este verso: «En mi pecho ve juntos el odio y el cariño». Pero para él, Rosalía es, sobre todo, un caso aparte: «Desigual, informe en ocasiones, sentimental en otras muchas, su obra poética posee no obstante un atractivo que ha ido resistiendo al paso del tiempo. Sin antecedentes en nuestra lírica clásica, sin continuadores en nuestra lírica contemporánea. Rosalía de Castro nos aparece aislada: un caso aparte. Pero hay que contar con ella».

La edición de Xesús Alonso Montero también recoge las opiniones que sobre Rosalía de Castro tienen Díaz-Plaja, E. Allison, Fernández de la Vega, Ricardo Gullón, Dámaso Alonso, Briesemeister, Emilio Castelar, la Pardo Bazán, Agustín García Calvo, y no sé si me dejo algún otro nombre en el tintero.

Este libro que comentamos es un buen trabajo de recopilación, interesante, sobre todo, para los estudiosos de la poesía rosaliniana, poesía, junto con la de Bécquer, precursora del modernismo, que tendrá su mejor expresión en Juan Ramón Jiménez.

Alonso Montero divide el volumen en diez capítulos que son una selección representativa de los miles y miles de páginas que la vida y obra de Rosalía de Castro han suscitado. Como editor, Alonso Montero dice que su libro «más que una "antología" de estudios rosalianos es una "crestomatía", ya que ha sido un criterio de utilidad escolar el que le ha llevado a elegir gran parte de los trabajos que aquí se incluyen.

Isabel de Armas

El mar de las lentejas

Escenario genealógico del Caribe

Bien conocido ya en el género del cuento, el quehacer literario del narrador cubano Antonio Benítez Rojo se ha visto enriquecido con la publicación de la novela *El mar de las lentejas*[1]. Su espeso entramado anecdótico trabaja de manera simultánea con situaciones históricas que se desplazan, a primera vista, desde la llegada de Colón al Nuevo Mundo hasta las primeras incursiones mercantiles de John Hawkins en los mares americanos y la muerte de Felipe II en 1598. Este escenario cronológico, junto a la insistencia en una temática de objetivos político-económicos, nos permiten ubicar a la novela dentro del cuadro de una escritura de indagación de orígenes y de cuestionamiento fundacional[2].

[1] *Antonio Benítez Rojo,* El mar de las lentejas *(Barcelona: Plaza y Janés, S. A., 1984). Hay una primera edición de 1979 publicada en La Habana por Editorial Letras Cubanas. El número de las páginas citadas aparecerá en paréntesis. La obra de Benítez Rojo se compone en el campo de la cuentística de* Tute de Reyes *(1967),* El escudo de hojas secas *(1969),* Heroica *(1976),* La tierra y el cielo *(recopilación de los dos primeros, 1978),* Fruta verde *(1979) y* Estatuas sepultadas *(selección de R. González Echevarría, 1984); en el de la novela,* Los inquilinos *(noveleta, 1976),* El mar de las lentejas *(1979) y* El enigma de los esterlines *(1980); en el ensayo,* La isla que se repite *(1987).*

[2] *En el contexto cubano, este modo especulativo de ficción histórica hubo de intensificarse a partir de la radical conmoción revolucionaria. Así, en el corto período de cinco años (1974-79) que precede a la publicación de* El mar de las lentejas *aparecieron cuatro novelas*

En relación a este género de novelas, servirá como punto de partida observar que la idiosincrasia del texto de Benítez Rojo emerge en la coyuntura de dos estrategias narrativas contradictorias: la de suministrar un relato histórico detallado, y la de constituir un intenso comentario sobre la problemática de la historiografía en el contexto de la narratología. Basado en esta incidencia, propongo una lectura que reside en la vertiente *esparagmática*[3] del texto, es decir, en la dimensión metalingüística que anuncia un modo de aprehensión dubitativa y antitrascendental del acontecer histórico. Señalaré, por una parte, cómo los cuatro relatos que se amalgaman como texto se nutren de un bien informado archivo histórico con el que se pretende representar la serie de acontecimientos socioeconómicos que sirvieron de antesala a la determinación ontológica del Mar de las Antillas, es decir, con voluntad descriptiva de los orígenes americanos. Y por otra, cómo este trazado fundacional se ejecuta rompiendo la linealidad causalista mantenida por el arreglo oficial de la historia, y privilegiando en su lugar una visión discontinua y provisional del campo empírico seleccionado como objeto de estudio. Veremos, entonces, cómo en base a un protocolo lingüístico que saborea el detalle arqueológico, el proyecto textual de *El mar de las lentejas* desea cavar en la codificación historiográfica dominada por la normativa utilitaria[4].

Frente a los esquemas conciliadores de representación histórica, aparece el discurso narrativo de *El mar de las lentejas* con un aparato lingüístico en el que, por una parte, se entreveran múltiples estratos del suministro histórico de manera «catastrófica», es decir, disgresional, y por la otra, se acentúa la labor conjetural de la *mise en scène* del relato. Si la función del primer modo es la de avisarnos de la solvencia fenoménica del objeto histórico estudiado, la del segundo es la de destacar la precariedad de la retórica que trata de captarlo en su plenitud y verdad. Si recordamos, primero, que el modo narrativo impulsado por la aprehensión irónica plantea la realidad como una miscelánea y contradictoria saturación de elementos; segundo, que la ideología acompañante revela un radical escepticismo sobre la capacidad de la agencia cognoscente en la captación esencial y representación fidedigna del fenómeno objetivo; y tercero, que esta incredulidad se despliega, en el plano metalingüístico del discurso, podemos entregarnos a la lectura propuesta de la vertiente ironizante y desmitificadora del conocimiento histórico inscrita en *El mar de las lentejas.* Para ello, he reconocido cuatro modos narrativos que a mi entender posibilitan esta estrategia subversiva: el disociativo, el anafórico, el paradójico y el fársico.

El primero de estos modos, el disociativo, subraya el efecto del azar por medio del deslinde discontinuo e incoherente de los hechos históricos. La presencia de esta manera de planteamiento se hace patente en el mismo formato discursivo del texto: cuatro relatos, desarrollados cada uno en siete secciones narrativas (28 en total), cuya organización textual no sigue el orden de la lógica causal. Éstos se definen de acuerdo a la siguiente temática: primero, la rememoración sumaria hecha por la conciencia agónica del monarca español Felipe II en su última noche en El Escorial (1598). Leemos cómo la memoria del rey reúne

aptas de ser consideradas dentro de la categoría del género histórico, a saber, Concierto barroco *(1974) y* El arpa y la sombra *(1979) de Alejo Carpentier,* Los guerrilleros negros *(1976) de César Leante, y* De Peña Pobre *(1978) de Cintio Vitier. La inserción de la novela de Benítez Rojo dentro de este marco referencial no es, sin embargo, ni acomodaticia ni subordinada. Frente a* El arpa y la sombra *y* Concierto barroco *—la primera, de agudo acento confesional y metaficticio, la segunda, vehementemente interesada en la expresión de un* ars poetica *—y junto a* De Peña Pobre, *más testimonial que histórica, la ficción de* El mar de las lentejas *se ajusta más ceñidamente a una confabulación en base a un exuberante inventario histórico y a una intencionalidad fundacional. No escamoteo el hecho de que en* Concierto barroco *se inscribe un comentario contestatario a la temporalidad lineal de la historiografía positivista, pero el énfasis de la reflexión sobre una poética barroca americana aparta la novela de una estricta representación histórica. Y frente a* Los guerrilleros negros, *de objeto histórico más limitado y de lenguaje narrativo más tradicional, su iconoclástico proceder discursivo en cuanto al manejo de los componentes históricos confirma la tensa dialéctica actualmente visible entre historia y ficción.*

[3] Sparagmos *constituye la tercera etapa del drama helénico clásico, caracterizado por la ausencia de héroe y de acción efectiva, en cuyo momento reinan la confusión y la fragmentación. Véase, Northrop Frye,* Anatomy of Criticism *(Princeton: Princeton University Press, 1973): 192.*

[4] *La intención resolutiva del* episteme *positivista ha mantenido una posición de dominio en la figuración del proceso histórico. Hayden White observa que el poder de atracción del discurso positivista radica en la dimensión conciliatoria de su ideología, la que corresponde a paradigmas explicativos de naturaleza orgánica o mecanicista. Si la estructuración de los eventos toma una forma de totalización en la que cada una de las partes refleja el conjunto final de las relaciones, el modo de explicación es sinecdóquico y armonizador en unidad cósmica, es decir, orgánico e integrativo, ejemplificado en el pensamiento filosófico de Herder; si la estrategia relacional de las partes se efectúa siguiendo leyes generales de causa y efecto, el análisis es de tipo metonímico y causal, o sea, mecanicista e iluminador, tal como la dialéctica histórica de Hegel y Marx. Ambos modos explicativos son manifestaciones optimistas que violentan sobre los hechos históricos un telos coherente y anagnórico. Véanse Hayden White,* Metahistory *(Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973) y* Tropics of Discourse *(Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978).*

al estricote instantáneas de una vida que ha interpretado los hechos ocurridos en su reinado de acuerdo a una voluntad absolutista y una inquebrantable fe religiosa[5]. Segundo, las experiencas de conquistador del pícaro Antón Babtista, ficticio participante en el segundo viaje de Colón, desde su supuesta salida hacia las Indias (1493) hasta su muerte en La Española años después. Aunque de todos los protagonistas centrales la persona de este arquetípico buscador de fortuna es la única resultante de la imaginación, los eventos ficcionalizados recogen con exactitud documentos testimoniales de la época[6]. El tercer relato es un recuento de las relaciones entre las familias Ponte de las islas Canarias y los conocidos marineros Hawkins de Plymouth. La narración superpone la historia del mercader genovés Cristóbal de Ponte, y sus hijos Bartolomé y Pedro, con la de William y John Hawkins, culminando con el viaje de John a América en 1561. Éste, bajo los auspicios de la casa comercial inglesa de *Hickman & Castlyn* y el estímulo de Pedro de Ponte establecería el contrabando inglés de africanos en el Nuevo Mundo, y abriría los territorios españoles al pensamiento liberal mercantilista[7]. El cuarto relato es una ficticia carta relación del histórico Pedro de Valdés, yerno del Adelantado Menéndez de Avilés, durante su participación en la campaña contra los hugonotes en La Florida (1565). La voz narrativa en primera persona de esta carta-relación presenta a un joven timorato cuya ambición lo obliga a cometer asesinatos en nombre del Estado y la Religión. De los cuatro relatos, y como parodia del sistema de escritura documental, monológica y reduccionista que predominó durante la Conquista, la narración de esta relación es la única que mantiene un desarrollo estrictamente causal[8].

La aparición de estas secciones a lo largo del eje sintagmático de la novela se baraja suelta y arbitrariamente, estrategia anunciada en comentario autorreflexivo por la voz que recoge el pensamiento de Felipe II: «Un súbito viento del oeste arrastra las numerosas hojas caídas, amontonándolas, arremolinándolas, levantándolas en un aleteo de oros viejos y rojos apagados» (23). Esta evidente *mise en abyme* marca en el relato la voluntad antilinearista que informa la aprehensión del campo histórico que el autor busca figurar. De acuerdo a esta estrategia, vemos cómo resulta imposible adjudicar claros márgenes de principio y fin a la totalidad del período considerado. A pesar de que el relato de Antón Babtista ubica al lector en 1493, y la muerte de Felipe II en 1598, encontramos una intrincada red de remitencias históricas que nos involucra en una temporalidad que excede ambos límites: por una parte, la lectura se escurre en el pasado con la aludida participación de Babtista en la conquista de Granada, y por la otra, se escorza hacia un futuro con el programa isabelino que sobrevive a Felipe II. O sea, la historia se dispersa por los bordes que pretendidamente la fijan en marco objetivo. El entreverado formal de las secciones narrativas se extiende al interior de ellas mismas en la pluralidad de un escenario geográfico, social y económico contrastivo, en la relación hiática entre las escenas de los eventos representados, y en la abrupta metamorfosis desorientada de las voces narrativas que las enuncian. Con excepción de la apócrifa relación de Pedro de Valdés, que por violentar con su simple desarrollo lineal la complejidad del entramado fenoménico es reconocida por el mismo Felipe II como una «desabrida crónica» (159), el curso de los otros relatos zigzaguea con arbitrarios desplazamientos espaciotemporales. El marco geográfico-cultural así referido tanto ubica a la imaginación del lector en la exuberante textura de las islas caribeñas y su mar refulgente como en la más umbrosa de Flandes, Irlanda o Escocia; en la pringada austeridad monarcal castellana así como en los trasiegos mercantilistas de un incipiente capitalismo de puertos ingleses; en lo palustre de unas costas africanas siempre ficcionalizadas turbias tanto como en el bálsamo voluptuoso de unas Canarias abiertas al océano.

[5] *Las rememoraciones narradas se informan de un catálogo histórico rigurosamente extraído de las biografías oficiales de Felipe II. Véase, William T. Walsh,* Philip II *(London: Sheed & Ward, Inc., 1937).*

[6] *Por ejemplo, la narración de la llegada de las naves de Colón por segunda vez a las islas caribeñas se identifica como un hábil* pastiche *de la descripción contenida en la carta del sevillano Chanca al Cabildo de Sevilla. Véase M. Fernández de Navarrete,* Viajes de Cristóbal Colón *(Madrid: Calpe, 1922): 213-43.*

[7] *Véanse, Antonio Rumeu de Armas,* Los viajes de John Hawkins a América, 1562-1595 *(Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1947), y Richard Hakluyt,* Hakluyt's Voyages. The Principal Navigations, Voyages, Traffiques & Discoveries of the English Nation, *ed. Irwin R. Blacker (New York: The Viking Press, Inc., 1965) para una verificación del detallado y extenso aparato histórico de este relato.*

[8] *Para un planteamiento de las características de la* carta relatoria *como género discursivo histórico véase, Walter Mignolo, «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista», en* Historia de la literatura hispanoamericana *I, ed. Luis Iñigo Madrigal (Madrid: Cátedra, 1982): 57-116; y para la documentación histórica, véase Eugenio Ruidíaz y Caravia,* La Florida, *I (Madrid: Hijos de J. A. García, 1894). Contiene el memorial de Gonzalo Solís de Mera con las Jornadas de Pedro Menéndez de Avilés.*

Como paradigma de esta situación miscelánea e insular de los acontecimientos, y de la carga semántica que un posterior arreglo continuo de *museo*[9] les otorga, el texto incorpora una colección de doce despachos protoperiodísticos emitidos con relación a la derrota de la Armada (211-19) por corresponsales de la banca alemana Fugger, patrocinadora de la empresa filipesca contra Inglaterra. Con excepción del emitido en «Hamburgo, 3 y 4 de agosto, 1588» (214) todos son transcripciones de originales, aunque editados en su retórica inicial. La entrega múltiple, inconexa y contradictoria de estas tiradas periodísticas inserta en la narración una configuración textual que modela la relatividad fenomenológica. Acto seguido, el mismo discurso se encarga de recordarnos que el polifónico desafuero de este modo de representación histórica no es permitido por la necesidad metafísica de *kairós* que acompaña a la comunicación civil: la exposición fragmental de los despachos es subsumida en la resolución tonal que un «Informe completo y final» (219-22) impone sobre los eventos en el *chronos.*

El procedimiento disociativo es igualmente identificable en la entidad de las voces enunciadoras. A todo lo largo del relato presenciamos un constante trabajo de metamorfosis en la agencia narradora que la mantiene plural en su identificación pronominal e inconstante en su punto de vista. Una vez más, es solamente la relación de Valdés donde necesariamente el narrador autobiográfico mantiene su coherencia ontológica y de distanciamiento entre el «yo-actor» y el «yo-autor» característico de este género de representación. En las restantes secciones el discurso juega con voces enunciadoras que alternan entre las tres categorías, y asume perspectivas espacio-temporales desdoblantes dentro de una misma sección. La visión figuradora puede así desplazarse de un presente histórico limitado a otro omnisciente, y de éste es capaz de enfocarse a un pretérito remoto desde donde lanzar una mirada afirmativa o conjetural al futuro. El resultado es un trabajo de ubicuidad lingüística que desmantela la posibilidad de representación de un continuo simbólico de la historia y sus concomitantes límites fijos de comienzo y epifanía final; procedimiento similar al acto rememorativo de Felipe II en su lecho de muerte, a quien una voz de procedencia autorial le niega la plácida culminación de la anagnórisis:

> No hay coro de ángeles y querubines.
> No hay señal divina.
> No hay respuesta a su pregunta.
> No hay San Felipe de España (279).

Si este modo narrativo subraya la discontinuidad de los fenómenos históricos, la operación de yuxtaposición anafórica señala las concurrencias de la historia. El efecto de simultaneidad acronística de ideologías confrontacionales y divergentes está cuidadosamente inscrito en cada uno de los relatos. En el de Felipe II, el imperativo estático de su organización medieval convive con la dinámica onda mercantil de los Hawkins; y el tranquilo orden, «inalterable para siempre», de su vasto imperio perfeccionado «como una monja en su celda de convento» (235) está atravesado de un múltiple trabajo de libros herejes, conspiraciones marranas, gremios y mercaderes liberales, propuestas económicas anticentralizantes, etcétera (229-34), en fin, de toda una espesa constelación de pensamientos ajenos pero concurrentes que niega la imagen filipesca de un reino transparentemente coordinado que «él había engarzado con la punta de sus dedos, que había atornillado y ajustado con la delicadeza de un orfebre» (236). Es decir, del arreglo ficticio antidialógico de su momento histórico. En el relato de los Ponte leemos que la spicología de esta familia de ambiguos orígenes mediterráneos combina la praxis liberal de la empresa protocapitalista con las antiguas creencias del cabalismo semítico; y en el relato dedicado a Babtista, las primeras décadas de la conquista del Caribe se conjugan, por un lado, el espíritu de la Reconquista con los planes de romanización novomundistas del Almirante, y por el otro, el pillaje de la explotación feudalista con las prácticas modernas del sistema de especialización y reaprovisionamiento. Y aún dentro de la monovalente redacción de las cartas de Valdés, encontramos que la ideología trascendental religiosa del fanático Menéndez de Avilés establece una convivencia y usufructo mutuo con el cientifismo moderno del físico portugués Heitor Nuñes.

Concurrentemente, el discurso sostiene un sofisticado contrapunteo de analogías entre las funciones activadoras

[9] *El arreglo «ficcional» del museo plantea claramente las cuestiones de origen, causalidad, representación y simbolización en las que, según mi lectura, este texto de Benítez Rojo se enfoca. Para una crítica de la práctica discursiva del museo en tanto que institución de confinamiento y reducción de la heterogeneidad bajo un universo representacional coherente, véase, Douglas Crimp, «Sobre las ruinas del museo» en* La posmodernidad, *ed. Hal Foster (Barcelona: Editorial Kairós, 1985): 75-91.*

del relato, desde los protagonistas de más relieve hasta los escenarios geográficos, climatológicos y de utilería marítima. Vemos cómo la corte de Felipe II encuentra eco en el faramallesco séquito feudal erigido por Babtista, y en las pretensiones autocráticas de un «tal Rodríguez», quien con el falso señorío de «*sus* indios» y «*su* oro» (259) reactúa todo el ensamblado ideológico del monarca español y la máquina ordenada de «*su* imperio» (32). Asimismo, observamos la maniobra de analogías en la reduplicación del poder fundacional del nombre Isabel: en la función consolidadora de la Tudor, y en el rol instigador de otra Isabel, la hija de Pedro de Ponte, cuyo halo de sensualidad, según la conjetura de Benítez Rojo, pudo haber sido la causa del primer viaje de John Hawkins al Caribe; en el contrapunteo del galeón *Marigalante*, de factura y espíritu medieval, que condujera a Colón en su segundo viaje, y la nave empresarial *Peter* de Hawkins; en el reflejo intermarítimo de las *islas del azúcar*, la de los archipiélagos de Las Canarias y del Caribe; y hasta en la minuciosa equivalencia de los hijos bastardos del viejo Cristóbal de Ponte y Antón Babtista, instrumentos ambos de análoga venganza contra el orden patriarcal que sus progenitores alegorizan. Esta reciprocidad espejeante define el espectáculo histórico como un reiterar anafórico, es decir, una recurrencia de motivos metafóricamente asemejables que mina el planteamiento irreversible de la historia, topos esencial al pensamiento trascendental de Occidente. Como se diría en lenguaje popular, «la historia se repite», en la misma medida que doña Ana de Ponte reitera transformativamente los legendarios romances fundadores de la nacionalidad española: «Enhebraría sus tardes con canciones, quizás improvisadas a partir de las estrofas de *Una morilla del bel cantar*, o cualquiera de aquellos cantos remotos para juglarescas moras escritos por clérigos achispados, sonrientes» (53). La múltiple superposición de todas las gamas de la épica humana nos informa que el proceso ficcionalizado como histórico no es uno de síntesis dialéctica y avance escalafonado, sino una *satura* acumulativa donde se mantienen operativos los sistemas noéticos y prácticos de la humanidad. El concepto positivista de progreso irreversible es abrogado en favor de uno en que los pasos de la historia no se pierden sino conviven irreconciliablemente en el archivo de la humanidad.

Si el anterior modo yuxtapositivo de figuración se opone al evolucionismo dialéctico hegeliano, la inscripción de las contradicciones en el discurso histórico de *El mar de las lentejas* testifica la incoherencia de un devenir sin *telos* y las fallas internas de los aparentemente uniformes discursos humanos. En sus consideraciones sobre la historia de las ideas, Foucault insiste en que la cohesión que organiza el discurso analítico es de hecho el resultado de una obligación de procedimiento, o regla heurística de porte moral, con la cual dominar las tensiones y polémicas opositorias de diferentes discursos en encuentro. Estas contradicciones inherentes son localizables a nivel del discurso específico personal y de la circunstancia epocal (ideología compartida, paisaje cultural, referentes tradicionales) en que éste se elabora. Tales incompatibilidades, lejos de ser fallas superficiales capaces de ser manumitidas, juegan en el origen del discurso y deben ser consideradas como la ley misma de su existencia: sin la contradicción no habría ímpetu de discurso puesto que éste surge en la medida en que es deseo de superación de aquélla; su cuerpo tropológico es, por lo tanto, la figura empírica de la contradicción. Más aún, la operación de la contradicción no debe ser tratada tampoco como un principio constitutivo abstracto y generalizado, sino en su pluralidad tipológica y funcional, es decir, como *espacios de disensión* paradójicos en tanto que conjunto de «asperezas múltiples» que se niegan y afirman mutuamente[10].

Se puede argumentar entonces que el discurso filipesco configurado por Benítez Rojo encuentra su espacio de originación en la gama de contradicciones que operan, primero, en el desfase entre la pretensa función de hipostático ordenador divino asumida por el rey y su lectura interpretativa de los fenómenos de la historia; y segundo, en el desajuste de la imagen representacional de su sistema imperial perfectamente acabado «que prevalecería gracias a aquel intrincado ingenio de leyes» (236) con la dinámica de relaciones diferenciales involucrada en su estructura, dinámica que exige un constante proceso de reevaluación. La figuración histórica de Felipe II convocada por el texto, tanto en cuanto a la biografía como al discurso del monarca, tiene su lugar de origen, entonces, en el encuentro de estas disensiones. Como extensión de este cuadro de contradicciones, importa igualmente destacar que el discurso propuesto por Isabel de Inglaterra para legitimizar la victoria sobre la Armada desmiente el principio de cohesión que informa al historicismo esclarecedor. Veamos cómo el mismo enunciado de la novela explícitamente pre-

[10] *Véase, Michel Foucault,* La arqueología del saber, *trad. Aurelio Garzón del Camino (México: Siglo Veintiuno Editores, S. A. de c. v., 1970): 250-62.*

senta, por un lado, la discrepancia entre hecho empírico y voluntad explicativa, y por el otro, el encuentro paradójica de dos formulaciones interpretativas mediante el cual el acontecimiento pierde su nitidez histórica y se convierte en confuso dibujo de telón escénico:

> Tampoco supo explicársela Felipe II, quien la vio como algo más allá de la razón, como cosa de Dios. En su primer pronunciamiento público acerca del desastre —una carta dirigida el 13 de octubre a los obispos españoles— expresó: «Debemos loar a Dios cuanto Él ha querido que ocurriese». A partir de esas palabras, el principio del *designio divino* se sostuvo como justificante de la derrota.
> Paradójicamente, Isabel también lo sostuvo como justificante de la victoria: hizo grabar en una insignia conmemorativa la frase: «Dios sopló y fueron dispersados». Cierto es que para la causa protestante era de vida o muerte pregonar que Dios estaba a su lado.
> Así la Armada, a lo largo de muchos años, se escurrió tras un telón pintarrajeado de nubarrones, granizadas y centellas, y unas olas enormes que hacían de los galeones juguetes de Dios (223).

Tanto en el relato sobre Antón Babtista como en la falsa carta relatoria de Valdés se puede leer el trabajo de las contradicciones. La historia propuesta para la vida del pícaro Babtista en la Española es una ficción desarrollada, en última instancia, en base a dos mecanismos contravinientes: el de apoderación y uso de las tierras recién descubiertas, y el de designamiento de ese nuevo espacio con valores mítico-arcádicos que mitiguen la alienación usuaria de la civilización occidental. El documento de Valdés, aparte de reiterar la estrecha relación paradójica entre la ficción y las cartas de relaciones de los primeros años de la Conquista, es similarmente el resultado del intento de conciliar y justificar públicamente, el aspecto religioso de la empresa española en América con los intereses económicos personales y los medios sanguinarios con que se efectuó. El desarrollo del relato muestra sucesivamente las contradicciones que atraviesan tal empresa, desde la ambición económica y las miras sociales de los participantes hasta las creencias obscurantistas de su suegro, quien busca en los polvos «mágicos» del antedicho Heitor Nuñes el camino a la insenescencia. Todos estos puntos de entronques y divergencias, sin embargo, han de ser subsumidos en la suave y «desabrida» superficie coherente del discurso de Valdés. No sería desacertado, pues, afirmar que este inventario de contradicciones con que se va tejiendo la tramoya de la figura histórica de *El mar de las lentejas* subraya precisamente que la paradoja es, en última instancia, la relación que conecta al escritor/ historiador en su proyecto de aprehender el fenómeno histórico y de grabarlo en código oficial. Por encima de los informados discursos de los cuatro relatos, no podemos dejar de leer que la voluntad de fijarlo en toda su pureza y verdad será traicionada en la contingencia de la implementación; que el conocimiento del pasado y del presente se escapa en una finísima red de diferencias y remisiones; y que el historiador está irremediablemente condenado a mistificar la situación histórica, es decir, a disfrazarla, labor de carnaval que me concede el cuarto modo representacional propuesto, el fársico.

Valga recordar que la nueva visión crítica sobre la *representación* considera la simulación como gesto mímico que en su intento de ser copia del modelo sobrepasa o niega los mismos límites reales de éste. La máscara desplegada por el esfuerzo de duplicación resulta, por lo tanto, en despilfarro más que en uso de signos, y la primacía, silenciosa o enfática, otorgada a la apariencia de los significantes por el inventor de ilusiones (el mago, el adivinador, el narrador, el historiador) es desde el comienzo una pérdida o tachadura de lo que se propone calcar: la falacia constituida por la imagen-icono es testimonio de la pérdida del objeto y del vacío que sostiene al artificio[11].

Con esta orientación, podemos leer que el proceso de narración histórica con que se construye *El mar de las lentejas* es ejecutado con plena autoconciencia de su estatuto de camuflaje y anamorfosis. Además de la presencia anecdótica de esta condición de copia y engaño en la falsa corte feudal elaborada por Babtista en el escenario de su *Villa Antón* (Cap. II), en el falaz hábito de fraile jerónimo de Heitor Nuñes (Cap. XX), y en el traicionero tinglado romántico montado por Pedro de Ponte y su hija Isabel para incitar la partida de Hawkins al Caribe (Cap. XXVIII), me interesa señalar, primero, que la inscripción de los relatos no se mantiene fija en un género narrativo determinado, sino que se transforma arbitrariamente de un modo a otro como si la materialidad de las imágenes leídas no estuviese anclada en la dimensión de lo real. Es decir, afirmando su naturaleza libre de ilusión significante y su deseo insaciable de referencialidad. El caso de las apócrifas y «rencorosas cartas de Pedro de Valdés, escritas en Inglaterra» (228) puede servirnos como ejemplo preciso de esta cambiante simulación. El hecho de ser imitación travestida de un «original» que es en sí un simulacro de los hechos le

[11] *Dos lecturas iniciales al respecto son Severo Sarduy,* La simulación *(Caracas: Monte Avila Editores, C. A., 1982), y el estudio de Jacques Derrida sobre* Mimique *de Mallarmé, «La double séance»,* La dissémination *(Paris: Éditions du Seuil, 1972).*

concede una doble potencia de facticidad y de distanciamiento irónico que comenta sobre el vaciado fenomenológico de su trascuerpo; y como «metarrelación», o duplicidad de la carta relatoria, es espejo o autorretrato del acto mismo de esta representación histórica. Por otra parte, las convenciones retóricas de este género usadas fielmente en la primera sección (Cap. V) se ven traicionadas paulatinamente con la introducción de diálogos en estilo directo marcado a partir de la segunda (Cap. IX), hasta llegar en las secciones finales a un privilegio del empleo de la mimesis dramática (Cap. XIII *et passim*). Algo similar, pero en sentido inverso, ocurre en la historia de Babtista. El relato histórico novelesco se transforma abruptamente en «crónica» al incorporar impostativamente partes de la carta relatoria del físico Chanca, acompañante de Colón en su segundo viaje (Cap. X). Segundo, este manejo de la representación como posicionalidad travestida aparece igualmente cifrada en el juego de desplazamientos enmascaradores actuado por el conjunto de voces narrativas que enuncian los relatos, con excepción, naturalmente, de las fingidas cartas de Valdés. En las otras, la voz narradora puede ocupar cualquiera de las tres categorías en sus variedades de omniscencia o limitación, indicando que el lugar fijo de emisión, tradicionalmente adjudicado al historiador como centro de conocimiento exterior al objeto y al lenguaje, es ahora parte inmanente de éste, y sujeto de (a) las transformaciones retóricas de la escritura: la historia es las infinitas anamorfosis de la voz que la enuncia. Y tercero, me interesa destacar el plano de significación connotado por la estrategia de la *polinominación* inscrita en el discurso. El procedimiento del nombrar desdoblante se deja ver con insistencia a lo largo de los relatos, anunciando la inestabilidad, arbitrariedad y superficialidad del signo lingüístico, el cual cambia su morfología, es decir, su máscara, con cada contexto y sistema lingüístico. Así, con la llegada de Colón la realidad de las islas indígenas es reapropiada bajo nuevos signos: *Turuqueira* se convierte en Guadalupe; *Ceyre*, en Dominica; *Ayay*, en Mariagalante; *Burenquen*, en San Juan Bautista, para después todas ellas aparecer en el mapa del turco Piri Reis, como *Vadluk*, *Galanda*, *Samokristo* y *San Cuvando Batisdo*. Para Antón Babtista, su hijo mestizo *Mayael* es Miguelillo, *Guamohaya*, doña Antonia y la fonética taína que nombra la realidad de la isla, se viste con fonos deformados de su habla a medida que el niño se las presenta. El fuerte francés en la Florida, *Charlefort* es Carlefor para los españoles; *Hawkins* es Achino; *Ribault*, Ribao; el jerez canario es *sherry*, *malvasia* y *canary*. Y aún dentro del mismo código se perpetúa la mascarada nominal: Isabel II es Bess; Katherine Gonson, esposa de Hawkins, es Kate; Pedro de Valdés se apoda Pedro Tineo. Y finalmente, ese primer mar americano que no era ni americano, ni de las Indias, ni Caribe, ni de las Antillas —que no era, en resumidas cuentas— es *La Mer de Lentille*, lentejas dispersas y lentes refractarias, nominación equívoca de Guillaume le Testu, quien deformara en su antiguo mapa el significante del milenario y ambiguo mito de la *Antilia*. Es así cómo el texto de Benítez Rojo se inserta también en la problemática de la nominalización del Nuevo Mundo, y en el litigio sobre la cuestión del «descubrimiento» basado en un referente (India) *no visto pero sabido*. Podemos leer, entonces, que el acto de nombrar el objeto como fijación ontológica es un acto de decepción representacional; y que la historiografía, como acto de determinación del devenir, una procesión carnavalesca de gestos lingüísticos que el mismo discurso anuncia como una:

> endiablada mojiganga de antifaces
> botargas
> cabezudos
> cachidiablos
> cagalaollas
> ....
> histriones
> máscaras
> mascaretas
> mascarones
> mayas
> moharrachos
> zarragones que
> girarían alrededor de la mesa de piedra, haciendo muecas y mamarrachadas, golpeando con manoscolodrillosrodillascodosnalgastetascabezas los parches tensos y orlados de cascabeles (284-85).

Es decir un largo diccionario travestido.

Así leído, *El mar de las lentejas* aparece como un acto de escritura histórica que *pretende* (leáse intento y engaño a la vez) ser un detallado panorama del proceso fundacional del Mar de las Antillas, y por extensión, de Hispanoamérica, pero en el intento halla que los orígenes de ese mar es un maremágnum fenomenal, una marejada del azar, un mareo espejeante, y que su historia tiene que necesariamente escurrirse, como la de la Armada, «tras un telón pintarrajeado de nubarrones, granizadas y centellas», es decir, tras el telón del discurso de *El mar de las lentejas*. Tal escritura de la historia aproxima el texto de Benítez

Rojo al «sentido de la historia» como lo entiende Foucault: disociativo, sacrificial, paródico. Este sentido no se trata de un recuento que propone un presente asentado en necesidades inmutables, sino en múltiples puntos de referencias como condiciones de posibilidad para el dibujo de la historia; es un sentido que afirma la figura de la espiralidad sin fondo y sin cierre en la búsqueda de los orígenes, y que exalta, ante la falsa verdad de la reminiscencia, la verdadera falsedad de la simulación. La historia, así concebida, es genealogía en vez de milenio, o en palabras de Foucault, es la «historia en la forma de un concertado carnaval»[12]. El planteamiento del campo histórico en estos términos propone que el origen es metáfora, y que la descendencia es una configuración de discontinuidad, pluralidad, contradicciones y equívocos, procedimientos de inscripción con los que se trabaja el reclamo histórico de *El mar de las lentejas*.

Una revisión de la Enciclopedia Británica nos ofrece un sugestivo informe sobre el origen del nombre Antillas; traduzco:

> *Antilia*, llamada a veces la Isla de las Siete Ciudades, isla legendaria del Océano Atlántico. El origen del nombre es incierto. La etimología más antigua (1455) arbitrariamente lo conecta con el nombre platónico *Atlantis*, mientras que escritores posteriores han tratado de derivarlo del latín *anterior*. De acuerdo con una antigua tradición portuguesa, la isla entera se convirtió en una comunidad utópica, libre de los desórdenes existentes en otros estados más desafortunados. Es imposible determinar hasta qué punto esta leyenda conmemora un descubrimiento verdadero pero imperfectamente registrado, y hasta qué punto es una reminiscencia de la antigua idea de un eliseo en los mares occidentales[13].

Irónica concomitancia que dos aserciones de incertidumbre resuman el conocimiento del origen de *Antilia* presentado por la *satura* por excelencia que es el archivo enciclopédico; igualmente, paradójica y laberíntica coincidencia que la etimología sugerida esté atravesada por dos inasequibles: el primero, un origen eliseico y platónico, que por utópico constituye a la *Antilia* en un «no-lugar»; el segundo, deferente e invalidante, al proponerle una ascendencia en el léxico latino *anterior*, cuyo significado remite instantáneamente a una prioridad y así sucesivamente, es decir, crea en la palabra un espacio de retroceso infinito. Ambos excedentes lingüísticos, presentes en este telón de preámbulo mitológico que impulsara a la imaginación europea en el cifraje de América, me parecen oportunos suplementos al telón de proscenio genealógico desplegado por *El mar de las lentejas*, en cuyas aguas espejeantes se lanzan John Hawkins y Benítez Rojo en fantaseante figuración fundadora.

Eduardo C. Béjar

[12] *Michel Foucault, «Nietzsche, Genealogy, History» en* Language, Counter-Memory, Practice, *ed. Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977): 139-64.*

[13] Encyclopedia Britannica, *11th Edition, II (New York: University Press, 1910): 126.*

Sota de bastos, caballo de espadas

La historia latinoamericana como antiépica

Algunas palabras previas

Refiriéndose a la literatura latinoamericana, ya notaban algunos escritores de la década del sesenta, que nada hay más discutible que la idea de su unidad. Esa ilusión de un discurso latinoamericano único que a veces ha intentado ver la crítica, encuentra, sólo en Argentina, su más rotundo contraste. Creemos no exagerar si decimos que para un rioplatense comparten casi un mismo nivel de exoticidad —la cuestión es de grado—, una novela ecuatoriana y otra nacional que hable de la selva misionera, los Andes neuquinos o la puna de Atacama. Y es que tal vez, y ya por

encima de lo meramente paisajístico, sea la Argentina el país latinoamericano en el cual se patentiza con mayor evidencia esa dialéctica entre regionalismo y cosmopolitismo que ha señalado Antonio Cándido como una especie de ley de evolución de nuestra vida espiritual[1].

Unidad en la diversidad. Esta sencilla y sintética fórmula encierra, tal vez, una de las claves de la comprensión de América Latina:[2] unidad de los problemas ideológicos y económico-sociales, paralelismos de historia y de sincretismos culturales y religiosos; identidad en la marginalidad y dependencia con respecto a los países hiperdesarrollados. Es decir, por una parte unidad de problemas; por otra, diversidad de culturas y de sustratos étnicos; complejas configuraciones sociales; diversa asimilación y refracción de la influencia europea; una común religación con polos culturales como París o Londres que ha provocado multitud de asimetrías en el plano horizontal. En esto, la Argentina comparte cada uno de los elementos de la problemática de identidad y diferenciación con los otros países latinoamericanos, pero, además, nuestra diversidad no es sólo de desarrollo, o de subdesarrollo para hablar con mayor propiedad, sino genética. Darcy Ribeiro distingue en la configuración sociocultural de los países de América Latina a los *pueblos testimonio de los pueblos trasplantados o aluvionales*[3]. Los pueblos trasplantados se identifican por *su perfil característicamente europeo manifiesto en el tipo racial predominantemente caucásico y en el paisaje creado como reproducción del Viejo Mundo;* y designa como pueblos testimonio *a las poblaciones mexicanas, mesoamericanas y andinas, sobrevivientes de las antiguas civilizaciones que ante el impacto europeo se derrumbaron, entrando en un proceso secular de aculturación que todavía no se ha clausurado.*

Sabemos, aunque no es ocioso remarcarlo, que estamos hechos de esta doble vertiente: somos tanto latinoamericanos como indoamericanos. Ahora bien, esta cita de Darcy Ribeiro no hace sólo alusión a la configuración antropológica de la Argentina, hecho que, por otra parte conocemos todos, sino que se resuelve en el centro mismo del tema que vamos a tratar ya que, en el marco de estas definiciones podría inscribirse legítimamente una lectura posible de *Sota de bastos, caballo de espadas* de Héctor Tizón: aquélla del encuentro de un general de tipo caucásico, educado a la europea —Manuel Belgrano— acompañado en el remolino de las circunstancias históricas por hombres y mujeres, telúricos herederos de la civilización incásica, todos arrastrados y hermanados por los avatares de una idea común que, como personajes de una historia aún no vislumbran claramente pero que, a la larga, será la de fundar un país.

Volviendo por un momento a las ideas mencionadas y desde su ineludible realidad, consideramos tan reduccionista una concepción de la literatura argentina que, centralizándose en Buenos Aires, ignore o margine una literatura del «interior», como la inversa: una literatura del interior que, apelando a lo mítico o a lo real-maravilloso como marcas de legítima pertenencia, desprecie por cosmopolita o europeizante a la literatura rioplatense o metropolitana. Y en este aspecto, no estamos de acuerdo con la dirección que parece indicar Françoise Perus cuando dice: *El peso que, al menos en el Río de la Plata, tuvo la oligarquía terrateniente, (...) parece haber confinado a la mayoría de los escritores en problemáticas metafísicas que, a estas alturas, dificultan su reencuentro con las múltiples y variadas formas de la tradición popular viva. Tal vez las nuevas bases de la acumulación cultural de las que se nutre toda literatura viva, tengan que partir del interior*[4]. Y no podemos estar de acuerdo porque ese programa parece ignorar que las problemáticas metafísicas aludidas están encarnadas en obras como las de Arreola, Borges, Arlt, Sábato, Marechal, Bioy Casares, Cortázar, Onetti, para hablar sólo de escritores cuya obra está concluida o prácticamente concluida. Obras sin las cuales consideramos que no se puede comprender la literatura latinoamericana. Y viene también al caso la discrepancia ya que, justamente, vamos a ocuparnos de una novela del «interior», en un intento de superar un enfoque dialéctico que no creemos produzca o deba producir una síntesis; en suma, intentado ver lo planteado no como como una relación dialéctica sino como una relación dialógica. Dialogismo que, imaginamos, va a ayudar no sólo a saber qué decimos cuando decimos literatura argentina sino también y decisivamente a saber cómo somos. Y tal vez todo esto ocurra porque, como bien

[1] *Cándido, Antonio:* Literatura e sociedade, *Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1985.*

[2] *Rama, Ángel: con respecto a la literatura latinoamericana y a los movimientos literarios del subcontinente, dice Rama: «No hay nada más falso que la esa idea de la unidad». Menciona el texto de José Luis Martínez,* Unidad y diversidad. La literatura latinoamericana como proceso, *p. 85. CEDAL, Buenos Aires, 1985.*

[3] *Ribeiro Darcy:* Las Américas y la civilización, *CEDAL, Buenos Aires, 1985, pp. 97-401.*

[4] *Perus, Françoise: entrevista para la revista* Crisis, *nº. 61, pp. 34-37, Buenos Aires, junio de 1988.*

ha dicho Ana Pizarro, por ser ésta una Tierra Nueva, la literatura tiene una función más evidentemente y, tal vez, más conscientemente constructora de entidades, conformadora de imágenes sociales, fundadora de civilización[5]

En este somero encuadre toma su lugar cómodamente, sin violencias metodológicas, la novelística de Héctor Tizón, en tanto escritor argentino y latinoamericano cuyo proyecto narrativo contribuye decisivamente a la configuración de un imaginario estético que no podemos dejar de pensar como complementario del que ahora mismo se escribe y se construye en Buenos Aires.

La obra de Héctor Tizón toma forma sobre la base de un proyecto narrativo comprometido con la historia argentina —específicamente con la historia del noroeste argentino— que abarca toda la novelística de este escritor. Un ciclo que comienza en la segunda mitad del siglo XVIII y continúa en el siglo XIX registrando fragmentos de las luchas por la independencia, para alcanzar su último tramo en la llegada del ferrocarril a la Quiaca. *Sota de bastos, caballo de espadas* retrocede hasta el primero de los ciclos temporales mencionados y elabora temáticamente un núcleo fundamental pero no único: el éxodo que el pueblo jujeño debe realizar bajo las órdenes de Manuel Belgrano en agosto de1812 ante el avance de las tropas realistas. Núcleo que se precisa y concreta en la segunda parte de la novela, en la trágica noche del 22 al 23 de agosto, madrugada en la cual el pueblo debió abandonar la villa de Jujuy entre el resplandor de los incendios. La novela está dividida en dos partes casi autónomas en cuanto a composición, pero profundamente relacionadas en cuanto a sentido. La primera, *Pulperos, caballeros, pordioseros,* relata el mundo de las últimas décadas del virreynato; mundo representado a través de un imaginario aletargado y barroco, traspasado de quiméricos resabios de tesoros de Indias, fiebre que persigue al protagonista. Doña Teotilde y su marido Don Manuel de Urbata, personajes centrales, viven suspendidos en un tiempo atravesado tanto por la magia y las señales sobrenaturales, como ordenado por rígidas entelequias históricas: la Inquisición de Lima, las figuras congeladas y remotas de los reyes españoles, tan estáticas como la de su representación en las barajas a las que hace alusión el título. Este mundo sincrético de crucifijos y leyendas, virreyes e insurgencias indígenas, empieza a sacudirse el polvo de tres siglos. Un día, al comienzo de la novela, el hijo de Doña Teotilde y de Don Manuel de Urbata, se pierde monte adentro en la persecución de un chancho blanco, grande como un clavicordio. Este niño señalado, que en la mano tiene dibujada una estrella, devendrá ubicuo caudillo popular de montonera, apareciendo y desapareciendo a lo largo de la novela. Su existencia depende de un tiempo distinto al del plano de lo real, configurando un personaje semimítico, con un poderoso prestigio clandestino que lo contrapone al otro caudillo, al histórico general Belgrano. La segunda parte de la novela, *El centinela y la aurora,* se despliega en elementos temáticos puntuales: la proclama del bando de Belgrano del 29 de julio que ordenaba quemar campos y casas y unirse al ejército en su retirada hacia el sur bajo pena de ser tenido por traidor a la patria[6]. En esta segunda parte la materia narrativa se fragmenta, en los mundos de distintos personajes que refractan, en sus vidas, el hecho central que los supera a todos: la guerra.

Ahora bien, ¿por qué caracterizamos a *Sota de bastos...*, novela de tema histórico como una antiépica? Como señala Mijaíl Bajtín, el mundo de la epopeya es el mundo del pasado heroico nacional, el mundo de los héroes fundadores que se entrelaza estrechamente con los conceptos originarios de patria o país. Ese mundo heroico es ya inalcanzable a la voz del narrador-poeta que sólo puede registrarlo desde su propio horizonte de insignificancia con respecto a la materia relatada. El mundo de los héroes se ha vuelto, a causa de la irreductible distancia épica, inaccesible y clausurado. *Sota de bastos...* narra hechos pertenecientes al pasado heroico nacional pero, entre el epos y la historia, Tizón consigue mediante el manejo de una temporalidad profundamente dialógica desarticular la distancia épica y representar —con todo lo que esta palabra bajtinianamente implica: representación de actitudes, de voces, de lenguajes, de tiempo y espacio, de imágenes e ideología— un fragmento histórico no ya desde el lugar del que observa un pasado inconmovible y, fundamentalmente, concluso, sino desde la inconclusividad propia del que comparte el sistema de valores y la misma base de experiencia de un contemporáneo de los hechos. En esta concepción antiépica, adquiere un valor predominante el componente

[5] *Pizarro, Ana:* El discurso literario y la noción de América Latina, *en las Actas del I CAELI, Buenos Aires, 1986 (mimoeograf.).*

[6] *«Belgrano fulminó a los jujeños con su terrible bando del 29 de julio que apelaba al heroísmo de la población civil sin darle alternativa: el pueblo en masa debía abandonar su tierra y reunirse con el ejército para seguirlo en su marcha retrógrada. Todo debía ser sacado y transportado: armas, ganados, cosechas, mercaderías. Aquellos que no lo hicieran serían tenidos por traidores a la patria». Armando Raúl Bazán:* Historia del noroeste argentino, *Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1986. p. 131.*

anónimo popular que opera de manera dialógica en abierta oposición a la concepción conclusiva de héroes y de hechos de la serie épica. De este modo, se produce un hecho central en la recepción de la novela: la alta verosimilitud estética alcanzada por el texto de ficción *suspende* el saber histórico real o virtual del lector. El discurso novelístico abre, en su lectura, un espacio diferenciado en el cual el referente de la novela deja de ser el discurso histórico para ser reemplazado por el referente real: un mundo de mujeres y hombres que viven, sufren, mueren y hablan sin sospechar que su acontecer en un futuro se congelará en palabra histórica.

¿Cómo consideramos que la novela consigue este efecto de suspensión del saber histórico? Vamos a poner de relieve dos aspectos: primero, *desjerarquización en la construcción de los personajes;* segundo, *la doble referencialidad del texto novelístico* (a una realidad de primera mano y al discurso histórico, respectivamente).

Con respecto al primer punto. La novela representa, reconstruye y despliega un mundo en quiebra. El momento en el cual un estado social y una atmósfera de valores están siendo reemplazados por otros. Estamos a principios del siglo XIX, bien al norte de lo que era (o está dejando de ser, según el lado del cual se lo mire) el virreynato del Río de la Plata. En el nuevo imaginario social han empezado a cobrar cierto espesor las palabras «patria» y «patriota». Sin embargo, para el pueblo, el protagonista anónimo y esencial de esta novela, éstas todavía son palabras ajenas, palabras que pertenecen a los que leen libros. En este universo en quiebra los personajes no son héroes; se presentan profundamente atribulados por los aconteceres de un mundo que no llegan a comprender. Si el discurso histórico (opuesto acá al discurso de la ficción) presenta a los héroes de manera conclusiva ya que su papel está jugado, la novela invierte los términos y —en las palabras del propio Batjín— *al autor no le importa ya lo que sus personajes representan en el mundo, sino y sobre todo, lo que el mundo representa para ellos.* Los personajes de *Sota de bastos...* están construidos de acuerdo a este principio desjerarquizante. Como consecuencia, el tema de la novela, la guerra y el éxodo, se distribuye en una serie de conciencias y de mundos que generan una pluralidad de horizontes complejamente relacionados, todos y cada uno con su derecho a existir complementándose en una relación horizontal. De hecho, Belgrano no aparece nombrado sino a través de las elipsis de «el general» o de «el caudillo». Así se enlazan el mundo de Juan, el adobero, que se enrola para ir a la guerra con lo único que posee, su vaca, y que se transformará en experto y solitario soldado; el mundo de Blas del Tineo, especie de hidalgo poseedor de tierras que accede a cumplir el bando arrasando sus propiedades pero que se declara traidor ideológico; el mundo del padre Urreta, párroco procaz y traidor que hará de espía llevando información al ejército realista; el mundo del coronel Balderrama, tropero puesto a soldado cuyo coraje arrastra a su misérrima tropa. Finalmente, estos mundos y otros a los que se les concede la misma densidad narrativa, conviven y se simbiotizan con la soledad de Belgrano, su hidropesía, sus preocupaciones teologales, sus pensamientos sobre Marat o Washington, irremediablemente anacrónicos en ese cuartel destartalado en un rincón de América del Sur. Estamos ante una nivelación de conciencias que sólo difieren en el distinto modo en que se refracta en cada una de ellas el acontecimiento central.

En cuanto al segundo aspecto, *Sota de bastos...* como novela con tema histórico, tiene una doble referencialidad. Un primer referente es el Jujuy real, Yala y toda la región geográfica que abarca la acción. El paisaje no ha cambiado: son los mismos cerros y ríos que vieran Belgrano o el coronel realista Huici. Tampoco el paisaje humano parece haber cambiado sustancialmente desde los tiempos históricos: casi todos los personajes son analfabetos y viven en paupérrimos ranchos serranos. El referente real está minuciosamente representado por el autor que no descuida un solo aspecto de su realidad: las actitudes, las palabras, los usos y el paisaje en una actitud de conocimiento y de respeto incansables por la materia a narrar. Si el primer referente es físico, el segundo es de otra naturaleza y pertenece al mismo universo de palabras que el discurso novelístico: el discurso histórico. En ese juego de relieves entre el discurso ficcional y el discurso histórico es interesante ver cómo la novela incorpora hechos de significación histórica continental. En este aspecto y siguiendo siempre la teoría bajtiniana, el texto de la novela cita o refiere el texto de la Historia. La Historia se vuelve enunciado o texto referido por la ficción, con todas las características de apropiación y metamorfosis que implica el procedimiento, tan natural, por otra parte, como los mecanismos de la oralidad al tomar y recontar una historia. En este caso, el texto de la ficción da carnadura a la cita histórica, la despoja de autoridad y la vuelve, sólo en una aparente paradoja, más real. Dos parroquianos, dignos propietarios semiborrachos, en una oscura taberna, mencionan que la muerte de Condorcanqui ha dejado adeptos. Muchas pági-

nas y acciones más tarde, en un rancho serrano de habitantes analfabetos, una partida de soldados, en nombre del rey, busca los «papeles franceses». Estos dos hechos, escuetamente consignados en dos series de motivos argumentales distintos, producen en la textura de la novela el efecto de aquellas iluminaciones de los códices antiguos: abren un espacio en el que se configura la realidad del otro texto citado. Aparecen en esos fragmentos mínimos y (apenas una líneas) y acotados de hechos triviales, el descuartizamiento de Tupac Amaru de 1782, conocido no por su nombre insurgente sino como José Gabriel Condorcanqui, como corresponde nombrarlo a dos blancos que hablan en una taberna: en el otro ejemplo, se cuela un sentido: de qué modo obtuso y paradójico se sembraba en América la Declaración de los Derechos del Hombre, traducidos clandestinamente por el colombiano Antonio Nariño en 1794, y que en la novela, aparecen bajo el nombre de «los papeles franceses» mitificados por el analfabetismo general.

Para concluir, la voz del narrador se adelgaza y despersonaliza en esta novela asumiendo el papel de narrador testigo, dando paso en esa transparencia a la epifanía de un mundo entre histórico y mítico. Esta voz poderosa y al mismo tiempo delgada y sutil, recoge lo no-dicho en la historia oficial, recoge la interlinealidad, el espacio en blanco; toma el silencio de los que no hablaron y lo transforma en voces; el hueco que dejaron los que no escribieron la historia: la huella de la otredad. Esta voz del narrador explicita, en un breve párrafo, todo aquello que hemos tratado de transmitir aquí: Dice, «Lo que llamamos historia viene a ser tan sólo un fragmento deshilvanado y exangüe, arbitrario, destemplado, pobre y descolorido de aquello que por un instante fue de alguna manera realidad*».

Sylvia Iparraguirre

* *Para el trabajo se utilizó la edición de* Sota de bastos, caballo de espadas, *del CEDAL, Buenos Aires.*
Para el enfoque general: Mijaíl Bajtín: Problemas estéticos y literarios *(especialmente el ensayo «Épica y novela»). Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1986; y* Problemas en la poética de Dostoievski, *México, 1986.*

Combates por la historia de la literatura*

En el campo de la literatura española moderna y contemporánea, la investigación histórica, social y estética tiene en José Carlos Mainer a uno de sus más rigurosos e inteligentes representantes. Por si fuera poco, el actual catedrático de la Universidad de Zaragoza es un prolífico productor de ensayos críticos, como bien atestiguan sus muy recientes libros *La corona hecha trizas (1930-1960)*[1] y *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*[2]. En el primero recoge un amplio mosaico de trabajos que ilustran la continuidad moral y estética entre unos usos literarios que se iniciaron al aire del discurso orteguiano para morir dados los insolentes cambios de los sesenta. En el segundo compone con los mimbres de diversos escritores aragoneses del XIX y XX una interesantísima lectura de algunos aspectos decisivos de la historia de la literatura española (por ejemplo, el Romanticismo o el Modernismo).

Sin embargo, en estas líneas quiero llamar la atención sobre un tercer libro, previo a los mencionados. Se trata de *Historia, Literatura, Sociedad.* En este libro el profesor José Carlos Mainer reúne el texto de las conferencias que dictó en enero de 1988 en el Instituto de España. Una breve nota preliminar habla con excesiva modestia (el libro

* *José Carlos Mainer,* Historia, Literatura, Sociedad. *Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1988. 151 págs.*

[1] *Barcelona, PPU (Literatura y Pensamiento), 1989.*

[2] *Zaragoza, Oroel (Aragón, cerca), 1989.*

la incumple totalmente por su extraordinaria y rara calidad en el panorama español de los estudios sobre crítica e historia literaria) del deseo de no pontificar «en un terreno sembrado de minas» (p. 14), y de la andadura de su autor como historiador de las letras españolas de la Edad de Plata desde sus iniciales trabajos al aire de la sociología de Lucien Goldmann a su tenacidad sebastianista ante el pretendido entierro del marxismo, forma de comprensión de la realidad que sigue considerando básica en la configuración del humanismo moderno.

La primera conferencia se titula «En favor de la interpretación» y quiere llevar la contraria al clásico y sugerente artículo de Susan Sontag «Against the Interpretation» (1963), rechazando con indeleble ironía las debilidades eclécticas de la posmodernidad y los abusos onomasiológicos de las recientes tendencias críticas, para sostener lo primordial de la experiencia literaria, como acontecer que convierte en vivencia y temperatura de un tiempo histórico lo que no es más que opacidad de un artefacto estético. Derivando de ello una defensa de la historia de la literatura como análisis e interpretación de los textos en los tiempos, en concordancia con afirmaciones bien recientes de historiadores y críticos tan sagaces como Fernando Lázaro y Francisco Rico.

Tras esta defensa de la historia de la literatura, Mainer dedica su segunda conferencia a la contraposición entre crítica e historia literaria. Recuerda en ella cómo la irrupción de la estética simbolista fue el sustrato que legitimó la crítica moderna, con su doble recado de autonomía de la creación artística y de impugnación del historicismo. También recuerda lo legítimo de «un cierto grado de imaginación y pasión (formas solidarias de la libertad)» (p. 54) para un trabajo crítico válido, rematando sus penetrantes advertencias con una muestra de lo heterogéneo de la literatura —la terminología es de Adorno—, en las que el lector nota la defensa del binomio «literatura y sociedad», no sólo entendido como relación entre hechos sociológicos y reflejos literarios, sino como considerando que atiende «a la profesión del escritor y a un modo de vivir la tradición cultural» (p. 65).

La tercera conferencia desarrolla el tema del lugar de la historia de la literatura. Después de plantear someramente las querellas de antiguos y modernos, el profesor Mainer analiza cómo el siglo ilustrado consideró las obras del espíritu como realizaciones abundantemente entrelazadas, a la vez que echaba las bases de una nueva historia crítica y se entendía «la literatura como historia y no solamente como canon inmutable de belleza» (p. 76). Todo ello fue heredado por la historiografía romántica y sirvió de antecedente para el positivismo científico, cuya esclerosis fue denunciada por la *Estética* de Croce o por la trabajos de Vossler, para encontrar desembocadura en las relevantes obras de Spitzer y Auerbach que establecieron los cimientos de una «historia desde la crítica», cuyos requisitos —Mainer rechaza, por impertinente, sostener un orden de prioridad— deben ser el trabajo filológico que establece el texto preciso, la dimensión histórica que lo reconstruye en su espacio temporal y el desciframiento crítico que aprecia la distinción estética que lo sustenta.

Esta larga tercera conferencia acaba pasando revista a la nueva crítica que nace de los trabajos de Roman Jakobson para mostrar cuán ecléctico y vacilante es el panorama actual, donde descuellan las formulaciones de «la nueva historia de la literatura, fabricada con herramientas de la *Rezeptionästhetik*» (p. 94), tan deudora de la epistemología de H. G. Gadamer, lo que supone la aceptación expresa de que «en realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella» (H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, 1984; p. 344).

La última conferencia gira en torno del binomio «literatura y sociedad». Inicialmente Mainer glosa con una saludable ironía la dialéctica entre la literatura y sus públicos, para acceder después al precario lugar de la literaturidad y más adelante al problema de la propia caducidad de la literatura, solamente vencible cuando la obra (tal el caso de *La Regenta* y de múltiples novelas galdosianas que, lejos de ser una crónica sociomoral del adulterio y sus entornos, son la plasmación estética de «la dificultad de vivir la individualidad en un proceso determinado de socialización, la impotencia para conciliar la espontaneidad con la norma jurídica, la nostalgia de la libertad en un tiempo de organización» (p. 120) traspasa los caminos trillados de la temática y las formas de su época gracias al genio creador que no puede ni debe ser sacado, no obstante, de su tiempo histórico.

Termina Mainer su recorrido con agudas consideraciones a propósito de la función de la ideología, la relación de la literatura y las otras artes y la iluminación de los hechos literarios desde los resultados de la antropología cultural en el empeño de «construir la historia de la literatura como un elemento que lleva a una historia global» (p. 132). Abogando, finalmente, por el binomio «literatura y sociedad» como un horizonte de las ciencias de la literatu-

ra que está llamado a integrar en un objetivo coherente y perfilado el acervo de las técnicas que hoy están a disposición de todo investigador.

Tengo la impresión de que *Historia, Literatura, Sociedad* en su admirable lucidez preñada de escepticismo, pero no de abdicaciones, es, de una parte, un pequeño ajuste de cuentas en la magistral trayectoria universitaria del profesor Mainer, y de otra, un conjunto de combates por la historia de la literatura desde la conciencia —ilustrada con todo tipo de ejemplos— de que la «suficiencia estética» de una obra implica para su comprensión un esfuezo insustituible de mediación histórica. Y, en todo caso, es un libro que invita a la reflexión y a la crítica desde la atalaya de uno de los mejores conocedores de nuestra literatura moderna y contemporánea.

Adolfo Sotelo Vázquez

Antes del diluvio*

Antes del diluvio de Mario Paoletti es una novela argentina irremediablemente porteña, esto es, que transcurre en Buenos Aires, escrita y premiada en Toledo y editada en un pueblo de Albacete, por lo que parece necesario considerar sus características: hay demasiada geografía interfiriendo el quehacer del novelista.

Aunque la crítica con pretensiones científicas suele ignorarlas, según los novelistas su oficio de escribir parte de dos intuiciones: hallar el tono y descubrir el punto de vista desde el que debe ser desarrollada la ficción. Lo demás, los materiales que constituirán la novela saldrán de donde estuvieren: experiencias, lecturas, recuerdos, percepciones, pensamientos o todo junto; pero serán el tono y el punto de vista los que ordenarán creadoramente el relato.

El tono es el grado de elevación de la voz o el sonido según su definición musical; literariamente, el sentido sugerente de la frase. Encontrarlo, para el novelista, es sorprender un elemento unificador de los materiales dispersos que constituyen el tema de la novela. El punto de vista es el lugar desde donde se estructuran los materiales, lo que sabe o ignora el narrador, lo que irá entendiendo el lector. El tono da el color y el calor de la narración; el punto de vista establece la perspectiva de la sucesión de lo narrado. El tono integra, el punto de vista selecciona. El tono se origina en la forma personal de ordenar la frase y en la preferencia por ciertos tipos de palabras en algunas de sus acepciones; el punto de vista nace del sentido general de la historia contada, el cual, a su vez, es el resultado más o menos explícito de la visión del mundo del novelista. El tono y el punto de vista se heredan aunque de una manera personal: intuir es un modo de percibir, sin mayor razonamiento, una relación original, concreta y específica entre lo conocido.

En la novela argentina actual es opinión difundida que la herencia posible proviene de Borges, Arlt y Roberto J. Payró. Arlt propone un tono porteño típico donde las expresiones coloquiales se desgarran de lunfardismos: descubrió el áspero valor emotivo del argot. Payró preconiza un tono provinciano donde el color local deja de ser típico para transformarse en personal: el habla criolla ya es una visión crítica. Y Borges sostiene un punto de vista argentino falsamente universal: sólo un argentino puede tener una visión tan convencionalmente europea del mundo.

Mario Paoletti declara en su novela su devoción por Arlt y su frecuentación de Borges, pero conviene matizar tan manifiesta filiación: la aparición de un protagonista de Arlt, Erdosain, entre personajes de la novela, reduce la posible influencia de Borges a un mero recurso literario. Como previene la dedicatoria de la novela: «Aquí yo no soy yo, ustedes no son ustedes y, sobre todo, él no es EL. Sólo ellos son ellos». Conviene profundizar si los homenajes con que Paoletti ilustra su novela —Arlt, el Quijote, Faulkner, Borges, Gombrowicz y otros— revelan algo más que deslumbramiento de lector hasta alcanzar la categoría de influencias. Tampoco en literatura se eligen los padres.

* *Mario Paoletti:* Antes del diluvio. *Premio de novela Castilla-La Mancha 1988. Servicio de Publicaciones, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Impreso en Villarrobledo, Albacete, 1989.*

Antes del diluvio se desarrolla en tres capítulos extensos que son tres etapas diferentes en la vida del personaje narrador: el final de la niñez, la plena adolescencia y el desarrollo de la juventud, proyectadas sobre tres momentos de la historia contemporánea argentina, esto es, materiales de los años treinta centrados en la muerte de Gardel (1934); de los años cuarenta alrededor de la ascensión de Perón al poder, concretamente el 17 de octubre de 1945; y de finales de los años sesenta que culminan en el comienzo de la guerrilla urbana. La elección de estos materiales históricos precisos y la participación del narrador en ellos, aunque pasiva y tangencialmente, indican con claridad la intención de la aparente biografía: sumergir al personaje en ciertos momentos clave de los avatares argentinos de las últimas décadas es aspirar a trascender su carácter individual para proponerla como paradigmática. Más que autobiografía del narrador, se intenta la de su generación. Por otra parte, los materiales que cuentan la intimidad del narrador son novelescamente autobiográficos —experiencia personal en los detalles, atribución de un sentido ajustado al plan de la narración— pues Paoletti nació en 1940, años después que su protagonista. Así, los escenarios de la novela, que pueden considerarse como prestigiosamente literarios en la novela argentina: un conventillo (casa de vecindad para los españoles), una imprenta elemental con obreros de incipiente conciencia social, vecinas y compañeras en los juegos de descubrimiento del sexo, luego el trabajo en un hotel de ínfima categoría y finalmente la inhóspita redacción de un periódico son los lugares que configuran una biografía de lucha siempre perdida contra la miseria, sitios ya transitados por muchos novelistas porteños. Sin embargo, lo que los hace artísticamente eficaces, es decir, verosímiles y necesarios para la narración, es su punto de vista. Porque aunque se trata de una educación más o menos sentimental vivida en Argentina desde la década infame hasta la dictadura de Lanusse, está escrita aquí y ahora: la narración transcurre en el pasado, la escritura en el presente. Se evocan sucesos lejanos en el tiempo y en el espacio, pero se los valora desde España, 1987. Hay un doble punto de vista ordenador de la narración. Por un lado, los pasos sucesivos de una vida oscura y acosada, cuya cuasi marginalidad está fatalmente inmersa en los sucesos políticos y sociales de su tiempo; y por otro, una valoración de anécdotas y hechos realizada después y fuera, pero no desde la decimonónica omnisciencia del novelista, sino desde las cicatrices del personaje narrador que son las de una parte de las gentes de su generación. Como en las tragedias clásicas, solamente desde la memoria de lo que sucedió después —lo que el narrador y el lector saben, la criminal represión de las juntas militares de los años setenta— puede parecer edénica, lo que hubo *Antes del diluvio*, una empeñosa búsqueda de la subsistencia que empieza en un inquilinato y termina en el rincón de una sala de redacción. Es, pues, una novela del exilio sin destierro, del fugitivo que deviene emigrante, de la catarsis conciliadora de la nostalgia. Aquello, visto desde aquí y ahora, fue un tiempo de «...verdes años felices. Aquella imprenta grasienta y elemental, donde los días se sucedían seguros y perfectos, son ahora mi imagen del paraíso. Del paraíso perdido, claro, pues ésos son los únicos y verdaderos paraísos».

Este pesimismo golpeado que considera el mejor de los mundos al menor de los daños posibles, está modulado por un tono esencialmente mordaz pero con la ternura del que acaricia despeinado, sin ninguna concesión al sentimentalismo verbal. No se trata de una prosa convencionalmente bien escrita, prosa que por fortuna la literatura argentina actual ha dejado sólo para los profesores puristas, sino de una prosa que transparenta un habla —el modo de ejercer el español de los habitantes de Buenos Aires— en frases concretas precisas de adjetivos, quebradas por una gramática económica en oraciones subordinadas y con algunos estallidos ocasionales de expresiones populares, malsonantes para los oídos con buenas maneras. Acaso el oficio periodístico del personaje narrador explique la fluidez cargada de datos que hacen a esta prosa emotiva sin falsos sentimientos, concisa sin pérdida de ritmo y amena sin superficialidad. En todo caso, una prosa con respiración de habla donde los quiebros y aparentes máculas contribuyen a que sea eficazmente porteña. ¿Es herencia o estela de Arlt? ¿Abunda en sus recursos estilísticos o sólo se limita a continuar la corriente que Arlt conformó en la literatura argentina? Evidentemente, para esta prosa Arlt fue una experiencia esencial, pero la cortante agresividad y el efectismo escandalizador en Paoletti han sido reemplazados por una sugerente concisión y una cierta caricatura de sí mismo. Nadie elige a sus padres, pero no está obligado a imitarlos.

¿Y qué hace una novela como ésta, ya se dijo que irremediablemente porteña, en un lugar de La Mancha? Un jurado entendió su bondad y la propone a los lectores, principalmente a los de la comunidad de Castilla-La Mancha. Bien. Obras son amores y no buenas razones para que realmente se encuentren las literaturas española e hispanoa-

mericana. Sin embargo, puede que no sea interpretada por todos los lectores españoles en los términos desarrollados en la presente crítica aunque se supone que están entre los propósitos del novelista: el olvido o el desconocimiento de la historia argentina posterior a la narración le cercenará el hálito de tragedia que la envuelve. Aunque para la novela, una lectura sin memoria, sea la verdaderamente válida. Y particularmente envidiable.

José Alberto Santiago

Historia, ideología, mito*

Aunque frecuentemente se retrotraigan las primeras manifestaciones de la novela de dictador al siglo XIX, es sabido que su pleno desarrollo y mejores ejemplos se dan en los últimos 40 años aproximadamente, pero siempre como una necesidad de responder, con mayor o menor distancia histórica, a la proliferación de las dictaduras en Latinoamérica. Es una narrativa que se ha situado entre las más representativas del subcontinente, y no por exotismo, sino por estar vinculada profundamente a la realidad y a la condición del escritor hispanoamericano, y a su relevancia social y consciente responsabilidad, a pesar de sus muchos altibajos y ambigüedades. Por esto y mucho más, algunos escritores tuvieron la convicción de que pensar imaginativamente la figura del dictador podría aportar un conocimiento valioso de la realidad latinoamericana. Si en un principio se buscaba un efecto más inmediato —de ahí la tensión denunciatoria, la urgencia—, posteriormente la actitud simplemente testimonial se abandona y se encamina hacia una comprensión más relajada pero más densa y compleja —por más que cueste desembarazarse de ciertos estereotipos— que han de suponer la realización de planteamientos más amplios de la historia de los países hispanoamericanos, así como una riqueza artística mucho mayor.

Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea, de Julio Calviño, que ya había publicado anteriormente *La novela del dictador en Hispanoamérica* (1985), y autor de una obra crítica reciente y valiosa, acoge bajo su título un estudio de esta narrativa del dictador. La bibliografía crítica sobre esta producción es particularmente extensa y de alta calidad, pero el trabajo de J. Calviño viene a completar lo que se había hecho hasta este instante, por ser un estudio metódico de base, en el que se busca establecer sólidamente estructuras fundamentales del subgénero. Por tanto, viene a sumarse a un corpus de investigación que sin duda enriquece. En este estudio el autor ha seleccionado cuatro narraciones que posiblemente son las más representativas y que ya habían atraído la atención de la crítica anterior. Son éstas, *El Señor Presidente, Yo el Supremo, El recurso del método* y *El otoño del patriarca.*

Globalmente hay que considerar que la obra que comentamos resulta extremadamente útil y muy práctica para todo interesado en este campo, por definir de manera muy efectiva y precisa las estructuras fundamentales y las técnicas más sobresalientes de las narraciones. Aquel que quiera tener un conocimiento preciso de cómo están construidos los textos, encontrará aquí una ayuda inestimable. Su interés se ve acrecentado por la manera en que se ha concebido el plan general de la obra. Su organización está constituida por un esquema de secciones fijas que se aplican por igual a las cuatro narraciones. Esto permite obtener un conocimiento de las invariantes del subgénero y es una ayuda valiosa para la adquisición de un modelo básico que las configura, lo que es posible por el carácter del análisis empleado, siempre muy apegado a los textos, muy

* *Julio Calviño,* Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea, *Madrid, Ed. Ayuso, 1987.*

concreto en cada uno de los apartados. Análisis que se apoya en la semántica estructural de A. Greimas, completada con las contribuciones de otros autores de la escuela francesa, en general.

La obra se inicia con una breve introducción en la que se dan referencias sucintas sobre un buen número de dictadores latinoamericanos, país por país, en la que se sintetiza una detallada información histórica y que se acompaña de una bibliografía minuciosa de obras de creación y de historiografía.

A continuación, J. Calviño aborda el cuerpo del trabajo que se articula en tres grandes campos de análisis: gramática textual, técnicas y procedimientos retóricos y estilísticos. Como ya se apuntó, cada una de las secciones se aplica a las cuatro novelas por igual; de este modo poseen una misma distribución de sus partes. El trabajo comienza con una valoración selectiva de las contribuciones de la crítica hasta el momento y simultáneamente se va exponiendo el estudio personal. Este procedimiento pone de manifiesto un rasgo general de la investigación, que es el rigor teórico con que se ha llevado a cabo y que se evidencia en la constante comprobación de sus ideas y hallazgos. Encontramos la misma característica en lo que se refiere a la utilización del sistema de análisis narratológico, arropado siempre por extensas notas bibliográficas. Este rigor está en relación a aquella actitud básica de proximidad a los textos, por la que toda afirmación o conclusión queda comprobada. Nada se dice sin ser demostrado. Descubrimos en el autor una desconfianza profunda por el tipo de trabajo que se entrega con facilidad a elaboraciones subjetivas que acaban por ser gratuitas, a generalidades que se desentienden del texto. Por el contrario, este trabajo quiere ser concienzudo, preciso y alcanzar una formalización rigurosa. No es tanto un libro polémico, aunque también lo sea, como serio y sólido.

Seguidamente el autor nos proporciona una definición de conjunto de cada obra en relación al tema y al argumento, lo que supone tener desde el principio una caracterización esencial y una visión precisa de lo que se pretende en cada una de las narraciones. Así lo podemos comprobar en el análisis de *Yo el Supremo*, en el que se da una visión suficientemente amplia de las cuestiones cruciales y, al mismo tiempo, se consigue ofrecer una explicación muy sintetizada y clarificadora de la densa novela de Roa Bastos. Por otra parte, la aplicación de un mismo esquema facilita el reconocimiento de las semejanzas —o diferencias— de planteamiento de las narraciones. Así ocurre al estudiar los mitemas míticos donde o bien es posible apreciar el específico concepto de temporalidad en Miguel Ángel Asturias, como eje temático de la obra, y las relaciones que establece entre historia y relato, o bien en *Yo el Supremo*, en que partiendo de la intención expresada de Roa de escribir una obra en que la Historia como realidad sea la base de lo real imaginario como constitutivo de la obra y construida con la irrealidad del lenguaje, J. Calviño define con exactitud a *Yo el Supremo* como un texto que se articula en torno a dos centros: «el de la reconstrucción histórica de una realidad política a partir del monólogo recurrente y polifónico (del dictador) y el de una hermética metanovelística sobre el lenguaje (en cuanto *Weltanschauung)* y la retórica/ poética (en cuanto posibilidad de textualizar discursivamente un texto infinito como novela abierta): novela, antinovela y metanovela son los tres niveles escriturarios que se superponen y se cruzan como historiografía, biografía y poética de la narración».

La aplicación sistemática de los procedimientos de la sistemática estructural resulta muy efectiva, como se puede observar en el análisis de *El Señor Presidente*, con una minuciosa formalización de las funciones cardinales, de los ejes centrales del relato, lo seguro del análisis isotópico, la construcción del algoritmo base del relato, o la de los niveles actanciales. Esta descripción se dobla con una profunda interpretación apoyada en categorías y conceptos de los órdenes filosófico y político. Por esta razón se someten las obras a un acoso definitorio exhaustivo.

La primera parte del trabajo se completa con el estudio de las claves mitémicas, y como apunta el autor, aspecto decisivo en la configuración de la imagen central del dictador y de los textos y su comprensión. Ahora se nos muestra cómo *El Señor Presidente*, recogiendo lo aportado por la crítica, con la que el autor coincide en líneas generales, efectúa una reinterpretación centrada específicamente en las categorías mitémicas y su composición literaria. De este modo se interpreta al dictador como expresión de una fuerza primitiva, se hace intervenir el papel de las creencias arcaicas religiosas, que se apoyan en los textos indígenas del Popol-Vuh, y se subraya la fusión de la literatura maya con el vanguardismo europeo. Destaca, además, la concepción del dictador como Lucifer o figura del mal, localizado en el centro de una constelación simbólica del Infierno que incluye la inserción de un bestiario, de la simbología de la luna y del espejo, entre otros muchos. En *Yo el Supremo* se nos muestra una particular fusión de lo europeo e indígena también en sus mitos y se establece una dua-

lidad que está en el origen mítico demiúrgico del dictador. Los mitos como el de Penélope y Deyanira confluyen con el del pájaro-mosca o del pombero, que están vinculados a la dualidad existencial-política de Yo-Supremo/ El-Supremo. Los motivos míticos vuelven a darse en el descenso a los infiernos, la imagen del espejo, el nacimiento de la nada o la piedra bezoar. Otro tanto podríamos recoger en las otras dos obras: las dualidades opositivas en la estructura de las novelas se repiten y surgen bajo la forma de mundo latino versus mundo germánico, el mito de Prometeo, o el del Enemigo del Orden/ Héroe popular, como acontece en la narración de Alejo Carpentier.

La segunda parte de la obra selecciona dos aspectos técnicos, como son la temporalidad y la focalización. El autor comprueba cómo cada obra parte de una contextualización histórica para, a continuación, realizar una descripción detallada de los procedimientos empleados en la construcción del orden temporal de la narración y de sus rupturas cronológicas y que han de culminar en un triunfo de la circularidad y del tiempo mítico. J. Calviño identifica los recursos, los desentraña de la espesa red en que se encuentran. Donde encontramos posiblemente una aportación más original es en las dos primeras obras estudiadas. Utilizando los postulados de G. Genette y partiendo de la asunción del papel axial del tiempo en *El Señor Presidente,* el análisis resulta especialmente interesante en la descripción de la neutralización temporal mediante el uso del simultaneísmo, la yuxtaposición de distintas perspectivas, *flashback,* etcétera. Complementariamente, el autor se refiere al aspecto de la espacialidad que se adueña de todo signo de temporalidad, por lo que el efecto de estaticidad y circularidad queda reforzado. Por lo que respecta al estudio del multiperspectivismo, que es una constante en estas obras, merece que nos detengamos en el estudio de *El recurso del método.* Aquí la diversificación de los puntos de vista permite una pluralidad de visiones y planos narrativos. La inmediata consecuencia es la destitución de la voz omnisciente, apunta el autor, que es sustituida por un conjunto de narradores entre los que se desplaza la voz, sin que se registren signos de transición o de apercibimiento. Asimismo es de destacar el estudio del papel de la temporalidad en *El otoño del patriarca.* Se afirma que en esta novela se vuelve a dar una circularidad cronológica que abstractiza lo histórico a la búsqueda de una forma arquetípica de la historia de Latinoamérica. Y es precisamente por el carácter arquetípico del dictador, del que todo parte y a quien todo vuelve, que la historia se vacía.

La tercera parte, la más extensa, es un análisis de los recursos retóricos y estilísticos. El autor recuerda que a este aspecto no se le ha prestado la debida atención, a pesar de que era y es sabida la importancia de las innovaciones y originalidad estilística de estas narraciones. Después de recoger las más relevantes aportaciones en este terreno, dentro de la escasez, elabora una metódica clasificación de los recursos retóricos, con la acostumbrada exhaustividad y detallismo. Bajo los diferentes epígrafes incluye un amplio número de formas, acompañadas de ejemplos demostrativos que implican una agotadora labor de identificación y rastreo. De este modo podemos encontrar en el capítulo dedicado a la narración de M. A. Asturias, los procedimientos estilísticos más conocidos junto a muchos otros muy débilmente analizados hasta ahora. Entre los primeros, tenemos una precisa ejemplificación de la bestialización, la deshumanización, los juegos onomatopéyicos, las imágenes oníricas y esperpénticas, adjetivaciones, etcétera. Y entre los segundos, las construcciones epanafóricas, técnicas de claroscuro, la ambigüedad semántica, hipálages, jitanjáforas creacionistas.

En donde resulta más valiosa esta parte del trabajo es en *Yo el Supremo,* por su complejidad y donde, además, los estudios retóricos son prácticamente inexistentes. Aquí hay que mencionar el apartado sobre la retórica del poder absoluto y el dedicado a ciertos procedimientos de composición. En *El recurso del método* hay que hacer especial hincapié en la sección destinada al ritmo de la prosa.

En la conclusión de su trabajo, Julio Calviño resume de manera extremadamente concisa las cuatro obras a la luz de tres epígrafes decisivos: mito/ historia, mitificación/desmitificación y la intertextualidad. Podemos concluir que esta obra reseñada es un trabajo cuidadoso y exigente cuya novedad radica en el análisis estructural y técnico y en la sólida argumentación teórica de los contenidos ideológicos.

Luis Martul Tobío

La problemática iberoamericana*

El americanismo español, de tan serondos frutos en el período virreinal o novohispano, no ha roturado con igual intensidad su parcela contemporánea. Algunos de los escasos trabajos que merecen citarse acerca de dicho período no bastan para dejar de lamentar una ausencia muy significativa y elocuente. Desde hace algunos años son los propios historiadores sudamericanos los que se esfuerzan en cubrir un vacío tan pesaroso. En su ayuda han venido estudiosos extranjeros, fundamentalmente estadounidenses y galos.

En el elenco de estos últimos resalta la contribución del destacado sociólogo parisiense Alain Touraine. Su denso libro, espléndidamente vertido al castellano por uno de los mejores traductores españoles de la hora presente, Mauro Armiño, recala esencialmente en el análisis de los aspectos más «externos» del hervoroso continente en los que también, por supuesto, una mirada buida como la del autor de *La sociedad postindustrial* puede recoger alguna de las claves del desenvolvimiento iberoamericano en su pasado más reciente.

Si es difícil y hasta cierto punto arbitrario abocetar una caracterización general para las sociedades occidentales y del bloque de las democracias populares, raya casi en lo imposible trazar un cuadro de conjunto sobre comunidades tan diversas y contrastadas como las del Tercer Mundo, del que tan importante porción forma la América hispanolusitana. El común denominador, el subdesarrollo, adelanta algunos de sus rasgos dominantes, pero ello no exime de entrar en el terreno de las matizaciones y especificidades, muy abultadas en múltiples ocasiones.

* *Touraine, Alain,* América Latina, política y sociedad. *Madrid, Espasa Calpe, 1989, 516 pp.*

Conforme es sabido, dos teorías se disputan en el día el diagnóstico exacto del fenómeno del subdesarrollo. Para los doctrinarios socialistas éste no es más que la consecuencia obligada del capitalismo basado y mantenido en la explotación más descarada de los *having not*. Según los ideólogos contrarios, no pasan de ser un estadio forzoso en el proceso económico-social que conduce a la industrialización y al desarrollo. Posiciones, como se ve, opuestas *per diametrum* y entre las que es imposible encontrar alguna conciliación o acomodo. La realidad ha demostrado, empero, no dejarse ahormar tan fácilmente por la teoría, con situaciones que no se ajustan por completo a ninguna de las tesis indicadas. Tanto en África como en Iberoamérica se ha asistido a la implantación de modelos heterodoxos, acuñados en ocasiones a la luz de frustraciones y fracasos en la búsqueda de soluciones liberadoras y eficaces. El subdesarrollo de la Cuba de Castro no puede decirse que sea el corolario ineluctable del régimen capitalista ni que el boliviano o el zaireño responda a la miopía de sus dirigentes por encontrar la vía expedita hacia el capitalismo...

En definitiva, si las tesis indicadas en primer lugar son al menos parcialmente rebatibles, las segundas lo son en igual medida. Realizar simultáneamente la revolución agrícola, la revolución industrial y el desarrollo sin capitales ni cuadros en naciones por lo común superpobladas frisa casi en lo quimérico. Hasta el momento, pese a la existencia de ejemplos positivos, no cabe decir que las experiencias sean positivas, aunque no se trate, desde luego, de la cuadratura del círculo y haya más de un motivo para la esperanza. El capital humano traducido en la formación de sus gentes y en el patriotismo de sus núcleos dirigentes, decidirá gran parte del éxito del crucial envite. Frente a los «países ricos» en ostensible caída demográfica, todos los de Iberoamérica son jóvenes, y abiertos, por ende, al futuro y a la esperanza.

Conforme a estadísticas de la UNESCO, eran 889 los millones de analfabetos, de edades superiores a los 15 años, existentes en el mundo en 1985. 666 millones de ellos vivían en Asia, en tanto que en África más de la mitad de su población adulta era por entonces analfabeta. En Iberoamérica el panorama no era más reconfortante, aunque sin alcanzar las cifras aterradoras de los otros dos continentes. Este terrible mal es, pues, la columna más poderosa e inamovible del subdesarrollo, alzándose como un insuperable obstáculo en la promoción de los pueblos incursos en él, de los que constituye quizá su principal seña de identidad y lazo unificador.

La pobreza y escasez materiales destacan como una nota peraltada en todos los países del Tercer Mundo; mas su gradación recorre una amplia escala que va desde la subalimentación crónica de extensos territorios africanos hasta pueblos como el argentino o venezolano donde la media de 2.500 calorías diarias por habitante —bien que en ciertas zonas del globo este promedio se rebaje a dos mil— es alcanzada por la gran mayoría de la población. De las cien mil personas que mueren de hambre diariamente en nuestro planeta el mayor porcentaje se registra también en el continente negro, donde en 1988 moría una mujer de cada 21 como consecuencia de un embarazo o un parto, frente a Estados Unidos, en los que una mujer de cada 6.366 fallecía a consecuencia de la gestación. Con el equipamiento social —escuelas, dispensarios, carreteras, etcétera— afrontamos un panorama tachonado de diferencias por encima del elemento unificador de su escaso desarrollo en todas las naciones integrantes del bloque analizado. Entre el analfabetismo de Guinea Bisseau y el de Chile la distancia es tan considerable como la existente entre la mortalidad infantil de Yemen del Sur y la uruguaya. Y si la deuda externa se ofrece también como otro de los puntos unificadores en su fisonomía no pueden ocultarse las abismales distancias que separan a Perú de Egipto o a Túnez de Brasil. Y si igualmente son otra de sus constantes las grandes inversiones militares, no es tampoco menor que en los otros terrenos antecitados el contraste entre los gastos de Marruecos o Pakistán y los de Costa Rica y Paraguay.

Dados sus niveles educativos y la exaltación nacionalista predominante en casi todos ellos, el absorbente peso del Ejército conforma buena parte de la unidad social de los países aludidos. En numerosas ocasiones, las fuerzas armadas han sido cantera de cuadros y gobernantes. Las guerras que envolvieron el nacimiento de muchas naciones otorgaron a sus jefes el rango de conductores natos e indiscutidos. Piénsese, por ejemplo, en el caso del *Fondateur Président*, el antiguo sargento y periodista general Mobutu—. Cuando ello no fue así, la formación de las élites castrenses en países occidentales —Norteamérica, Francia, Gran Bretaña, Rusia— les proporcionó unos saberes y una experiencia administrativa y organizadora de la que estaban horras unas poblaciones cuyos universitarios y técnicos han sido hasta el presente muy reducidos.

Aun en Estados de factura formal democrática y tradición civilista como Filipinas o Colombia el papel de los ejércitos es decisorio y fundamental en la gobernación del país. El liderazgo carismático convertido en otra nota vertebradora de las sociedades tercermundistas se enraiza y nutre en la mayor parte de las ocasiones en el fenómeno anterior. El caudillismo suramecanismo proveniente de los tiempos de la emancipación se perpetúa en la Iberoamérica actual, a veces bajo ropaje civilista. El caso del general Perón y del movimiento creado por su poderosa personalidad así lo demuestra. La marginación de la vida pública que se opera de hecho en casi todos estos países condena a sus habitantes a un catacumbismo político, que impide el rompimiento de la situación de bloqueo a la que su infra o subdesarrollo cultural le aboca.

El caudillismo como instancia suprema de legitimación político-social conecta directamente con la existencia de otra institución elevada a la categoría de nota definitoria de una amplia porción de las sociedades aludidas. En sus diversas modalidades el caciquismo se adentra profundamente en el tejido social de tales pueblos, en especial, en los de Iberoamérica. Algunas veces se nucleará en torno a un individuo en posesión de los hilos que mueven las palancas del poder local o nacional; otras, será un grupo o familia el eje sobre el que se mueva toda una comunidad a escala municipal o regional y aún superior; y, en fin, las mismas instituciones y partidos ejercen las funciones caciquiles, tal y como ha ocurrido hasta nuestros mismos días con el famoso PRI mejicano.

Convertido en poderoso elemento deseducador por su raíz antiética, el caciquismo fomenta en grado sobresaliente la generalizada corrupción que distingue a la práctica totalidad de estas sociedades, con una burocracia transformada en clientela del poder y unas élites degradadas o con escaso vigor para el cambio. El sucursalismo y satelización económica de los pueblos del Nuevo Mundo acentúa la inmoralidad de sus clases dirigentes, dependientes de organizaciones multinacionales que operan en sus territorios con poca o nula preocupación por la promoción de esta «periferia» del capitalismo central.

Frente a esta desarticulación, los partidos políticos comienzan a jugar un papel casi insustituible de estructuración de la sociedad al movilizar las masas, seleccionar las élites y difundir las ideologías. Sin duda, en muchas naciones afroasiáticas tales formaciones son artificiales, salidas de los grupos y organizaciones que impulsaron la independencia, sin que hayan nacido del clima de modernización necesario para una vida parlamentaria auténtica. Mas, con todo, a través de su actividad fomentan decisivamente la atmósfera indispensable para la creación de una patria y una conciencia nacional por encima de clanes y

tribalismos de jerarquías periclitadas o en vías de extinción y de ingerencias religiosas, aunque en ocasiones el proceso no aparezca nítido, confundiéndose en él las aguas.

La «revolución» femenina que ha alcanzado su madurez en las sociedades industrializadas apenas si se atisba en las ahora glosadas. El analfabetismo característico de la mayoría de los pueblos del Tercer Mundo flagela con mayor fuerza a la mujer sudamericana, sometida a un régimen que recuerda, a veces, la servidumbre, con agotadoras tareas domésticas y laborales. Su acceso a los centros superiores de enseñanza es muy restringido así como su inserción en los puestos de mando y dirección.

En términos globales, las sociedades del Nuevo Mundo presentan una gran inestabilidad, pese a la presencia en ellas de fuertes vínculos familiares o corporativos. Su constreñimiento político e ideológico y su precario nivel de vida hacen de la mayor parte de ellos un potencial altamente explosivo frente a coyunturas críticas al tiempo que las convierte en caldo de cultivo para toda clase de mesianismos, sin que sus energías fecunden, por la obstrucción de los poderes establecidos, los caminos que puedan conducirle a su desarrollo y democratización, íntimamente ligados.

Potenciar todo lo que conduzca a esto último deberá erigirse en meta prioritaria para los dirigentes políticos y sociales de Iberoamérica, tierra aún de promisión más que de realidades positivas en su convivencia y nivel de vida. Entre los muchos mensajes que es posible extraer de este libro sereno pero a la vez denunciador, quizá sea éste el más peraltado y apremiante.

José Manuel Cuenca Toribio



Caminos de la poesía norteamericana contemporánea

El don que ha de tener el traductor es posibilitar una lectura tan transparente del texto en una segunda lengua como lo era en su versión original; es dar limpiamente el significante que flota con las mismas reverberaciones en los dos textos. Cuando se trata de una poesía experimental y abstracta, la dificultad de este objetivo aumenta porque el riesgo de concretización del significado por parte del traductor aumenta. Es probable que el mejor traductor de un poeta sea a su vez poeta, cual es el caso de Ana María Fagundo y su *Antología bilingüe de la poesía norteamericana*[1]. Fagundo dobla su capacidad de traductora fiel al ser también comparatista y buena conocedora tanto de la poesía norteamericana como de la española.

El libro presenta a treinta y cinco poetas sistematizados por criterios geográficos y cronológicos durantes tres decenios, deteniéndose en 1980. Se atraviesan años de crisis profundas que ofrecen una perspectiva relativamente propicia a la organización que comienza en la *Antología* con una introducción, situando cada una de las tres décadas en su contexto social. Esta frontera entre lo social y lo per-

[1] *Ana María Fagundo.* Antología bilingüe de la poesía norteamericana contemporánea: 1950-1980, *Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., 1988.*

sonal aparece delineada de forma suficiente para que la lectura sea fecunda en sus posibilidades interpretativas; es fácil hacer revivir toda una serie de inquietudes explícitas o enterradas en las palabras. La introducción abre las puertas al paso de lo individual lírico a lo social colectivo. Como fondo a los años cincuenta se señala hacia una euforia producida primero por el resultado del *New Deal* y luego por la derrota del fascismo, a la que alude Fagundo como etapa previa a la rebelión de los poetas de la antología, poesía academicista que «escamotea la emoción bajo la destreza formal». No se alude, pues, a la brillante tradición poética vanguardista y a poetas que seguían creando en la postguerra una obra oscura e inquietante (como e. Cumings, John Robinson Jeffers o Carld Sandburg).

La agrupación, circunscrita a los treinta años mencionados, se realiza en su mayor parte por ámbitos geográficos comenzando por el sur (Carolina del Norte) para seguir con el oeste (San Francisco), continuar con el este (Nueva York) concluyendo en el centro (zona de los Grandes Lagos con Chicago como cabeza visible). Hay además otras tres secciones: una dedicada a poetas confesionales o autobiográficos, una segunda a poetas al margen y la última al grupo de poetas nacidos al filo de los años cuarenta.

De los treinta y cinco poetas, nueve son mujeres y a dos de ellas, Siylvia Plath y Anne Sexton, se les concede el espacio privilegiado de cuatro poemas siendo uno o dos el número de poemas correspondientes a cada uno de los restantes componentes de la *Antología*. Presentan estas dos mujeres que acabaron su vida de una manera similarmente trágica, un ciclo vital cerrado y por lo tanto más propicio a la reflexión crítica. Por lo que respecta a Plath afina Fagundo: «La opinión de la poetisa sobre la situación de la mujer intelectual ha servido para que no pocas feministas vean en ella un ejemplo de la frustración que la mujer sufre en la sociedad contemporánea para poder llevar a cabo su vocación profesional». Muestran los poemas seleccionados el ángulo oscuro de esta creadora que Fagundo trasvasa cuidadosamente conservando de manera exquisita la unión de lo fonético y lo semántico. La traducción de Sexton resulta igualmente matizada reconociendo matices profundos (adjetivos díficiles y neologismos) en un ritmo perfectamente paralelo. El resto de la poesía de mujeres que se presenta en las diferentes secciones deja ver aspectos destacados por la ginocrítica como propios de la problemática femenina.

De igual manera hay otras características comunes a varios apartados de la antología que se delinean en la poesía contemporánea de los Estados Unidos: la búsqueda de lo natural y espontáneo que arranca con fuerza en Allen Ginsberg; el interés por nuevas maneras de contemplar la existencia, la fascinación por lo oriental expresada de forma contundente desde Kerouac; es interesante anotar también la atracción hacia la poesía de Lorca manifestada por Robert Bly y una huella clara del mundo pictórico de Dalí en la propia Anne Sexton. Otros rasgos que relacionan a los grupos son el antibelicismo de amplia representación general, la reflexión ante la gran urbe prominente en el grupo de Nueva York, y el contraste entre lo rural y lo urbano o apasionada exaltación de lo rural, más claro en el grupo del centro de los Estados Unidos. La presentación de los poemas en el libro sólo en el caso de los más breves (que ocupan una página) es abarcable en las dos lenguas al mismo tiempo. Esta circunstancia no facilita el cotejo deseable de los dos textos y difiere del trabajo impecable también en este sentido que ha presentado Fagundo como responsable de otra edición bilingüe[2]. Hay que anotar, por otro lado, la perfecta corrección de las dos lenguas. Un aspecto sumamente valioso de la *Antología* es la presentación objetiva de cada uno de los poetas a la cabeza de cada nuevo nombre; se da una lista de datos biográficos (estudios, profesión, distinciones) una cuidada y completa bibliografía. Tanto esta información como la bibliografía general provista al final del volumen nos recuerdan que nos encontramos ante el trabajo de una profesional de crítica literaria. Esta documentación final abarca seis secciones que comprenden enciclopedias, antologías poéticas, obras que se relacionan con la poesía presentada, estudios críticos generales sobre la poesía norteamericana. Sólo este esfuerzo justificaría de por sí esta edición que añade un instrumento de trabajo a la fuente de placer constituida por la sabia selección de la poesía. Por esta doble finalidad hay que dar la bienvenida a la nueva aportación para los estudios norteamericanos en España.

María Elena Bravo

[2] Cf. Alaluz *año XIX, número 1,2, y año XX, número 1,2. Número extraordinario dedicado a poesía femenina española del siglo veinte, en edición bilingüe.*

La poesía como espacio hechizado*

La dignidad de la poesía es un libro que ofrece un interés triple. En primer lugar, ser una recopilación de ensayos de José Lezama Lima, realizada a partir de la edición de Abel E. Prieto *Confluencias* para Letras Cubanas, La Habana, 1988. Edición que estableció los textos a partir de las ediciones príncipes que aparecen reseñadas en un anexo incluido en esta publicación que nos ofrece Versal con el título de *Fuentes bibliográficas de los textos*. En segundo lugar, porque se respetan las peculiaridades de la escritura de Lezama Lima y, por último, porque no sólo todos los artículos tienen como punto de reflexión la poesía, sino que esta indagación ha sido realizada por uno de los poetas más valorados e importantes del siglo XX en lengua castellana. *La dignidad de la poesía* muestra, por tanto, la trayectoria del Lezama Lima ensayista que orienta su reflexión en torno a dos puntos: ensayos generales que entrarían dentro de la categoría de estudios literarios y otros, en los que el autor vuelca su voluntad, su intento y su afán de establecer una poética.

Entre los primeros señalemos que el autor de *Paradiso* no se olvida de ninguno de los poetas importantes, aunque sí hay que decir que son los franceses quienes más le atraen: la intensidad de Mallarmé y sus poderosos recursos verbales; la concepción que tenía Valéry de la poesía como un impulso externo —«sólo la fatiga me exalta», afirmaba el poeta francés—; el convencimiento de que el triunfo de la palabra humana en la literatura francesa lo ha dado Paul Claudel, para el que la poesía no es método. No olvida Lezama Lima a los poetas clásicos españoles y destaca la aspiración de Lope de Vega por llegar a un estilo poético donde la palabra se bastase a sí misma y es por este afán por lo que el autor de *Fuenteovejuna* construye una poesía limada, sin accidentes, en la que obra y conducta se funden dando uno de los mejores ejemplos de la sobriedad. Una poesía sin púas, resuelta, sobre todo, aunque muy clarificadora que nos ayuda a comprender al nera de concebir el quehacer poético, Lezama Lima se centra en Góngora, poeta que se apodera de las palabras para retorcerlas y estrujarlas hasta lo imposible. Un Góngora testigo de excepción del cambio idiomático que en su época se estaba fraguando, y de la fijación lingüística. Góngora hace surgir la palabra empavonada, nueva, con otra fuerza más avasalladora. Destaca Lezama Lima el equilibrio de la obra de Garcilaso, a la vez que señala la importancia del ambiente que vivió el poeta como influjo activo en su proceso de creación. Esta afirmación sirve al ensayista para explicar cómo a Garcilaso la influencia petrarquista le obliga a hilar el verso y al desarrollo alusivo, mientras que a Góngora el ambiente le sometió al desarrollo de la imagen.

En cuanto a los intentos de establecer un sistema poético, Lezama Lima realiza una profunda y barroca reflexión pero muy clarificadora que nos ayuda a comprender al autor de *Muerte de Narciso* (1937). En esta poética, la poesía es destilación de la palabra en cuanto que estudia sus matices y reintegra a las palabras, como hizo Mallarmé, «su sentido tribal». La poesía al ser —palabras de Valéry— «una matemática inspirada» es la máxima realización del lenguaje. Para Lezama hay una diferencia entre el conocer poético y el dialéctico, en cuanto que la palabra solamente es eficaz por su capacidad de evocar. La poesía es un discurso sensible con una estructuración secreta. Cada poeta tiene su secreto, de ahí, que a veces, ciertos poemas resulten un enigma. La poesía es instante y discontinuidad y una vez fundidos poesía y poema el hombre ha atrapado lo fugaz ayudado, sobre todo, por la imagen. Es la metáfora la que arranca a Lezama Lima una de las reflexiones más intensas de esta recopilación, quizá porque la metáfora sirve de causalidad entre el hombre y lo desconocido. Por eso, para el escritor cubano, la poesía es el resurgimiento del verbo y es a través de la poesía como el

* *José Lezama Lima:* La dignidad de la poesía. *Versal, colec. Travesías. Barcelona, 1989. 301 págs.*

poeta siente el deseo de apoderarse de la realidad, de la totalidad, para ser más exactos. La poesía logra así «un espacio hechizado», pero será sólo dentro del poema donde subsistirá la sustancia poética que en el caso del autor de *Paradiso,* es un universo complejo, expresado a través de un estilo suntuoso en el que la metáfora es un elemento fundamental.

Milagros Sánchez Arnosi

Historia de la ilustración italiana*

Paola Pallottino, profesora de la Universidad de Bolonia en el área de la historia de la ilustración moderna, ha emprendido una valiosa tarea: redactar la historia de la ilustración italiana, desde 1467, fecha en que aparece en Italia el primer libro de caracteres móviles ilustrado. La historia y la evolución de la ilustración, de las que sólo había algunas monografías, abarca todo un panorama de problemas históricos, técnicos y teóricos que la autora presenta con perfecto conocimiento y con un riquísimo repertorio iconográfico en negro y en color.

El abandono en que hasta ahora ha estado el estudio de la ilustración se debe, en parte, según la autora, a que en Italia la ilustración del libro ha estado considerada como un arte menor, algo semejante a lo que ha sucedido en España, que todavía carece de una historia de la ilustración española.

En los orígenes se pasa del manuscrito ilustrado a la estampa, y las xilografías van a formar parte importantísima de los primeros libros que da la imprenta. No cabe duda de que es cierta la frase de que *pictura est laicorum scriptura,* predicación muda. Por medio de las ilustraciones se enteraban los que no sabían leer, que eran muchos.

Paola Pallotino estudia la ilustración en Milán, en Venecia, en Bolonia y en Florencia y cita aquellos libros maravillosos, que todos admiramos, de los primeros tiempos: las *Meditaciones* de Johannes Turrecremata, la *Hypnerotemachia Poliphili* estampada por Aldo Manuzio, el *Filocolo* de Bocaccio, la *Vita e favole di Esopo,* la *Nave di guerra,* la *Vita virorum illustrium* de Plutarco, los *Trionfi* del Petrarca, los *Metamorphoseos vulgare* de Ovidio.

Destacan entre las ilustraciones del *cinquecento* los retratos de hombres ilustres y los tratados de ciencia y técnica, así como los libros de divulgación, entre los cuales son muy notables: *De architectura* de Vitruvio (1521) y los *Habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* (1590). Aldo Manuzio, el gran impresor, trabaja el libro con grandes márgenes y bella tipografía, de los que son modelos: *Il libro del cortegiano* de Baldasar Castiglione, el *Emblematur liber* de Alciato, el *Orlando furioso* de Ariosto (1584) y el *Morgante* de Pulci.

Si la ilustración de los libros del Renacimiento refleja las corrientes artísticas renacentistas inspiradas en el clasicismo tanto en la composición de la página como en la ornamentación, en el seiscientos (siglo XVII) la ilustración del libro va a desplegar la exuberancia barroca, en que predomina lo bizarro ornamental en alegorías y símbolos. Hemos de destacar los libros dedicados a fiestas, funerales, exequias, triunfos y exaltaciones principescas, así la *Venaria Reale* (1674) y *L'idea di un Principe et Heroe Cristiano in Francesco I d'Este* (1626), *Li giardini di Roma* (1688), *De florum cultura* (1633) y las *Ricreatione dell'Occhio e della Mente nell'Osservatorio delle Chicciole* del naturalista Filippo Buonanni (1681).

* *Paola Pallotino,* Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure del XV al XX secolo. *Zanichelli. Bologna 1988, 374 págs.*

Cada época tiene su estilo. El siglo XVIII se caracteriza por el predominio de las viñetas, adornos, orlas y cenefas, lo que no impide que se hayan publicado libros tan impresionantes como las *Carceri d'invenzione* de G. B. Piranesi (1745) y *Le fabriche e vedute di Venezia* (1750). Exquisita es la ilustración de *Delle Comedie* di Carlo Goldoni, y de un amable costumbrismo *Le arti che vanno per vía* de Gaetano Zompini (1785). La perfecta observación del natural da excelentes libros científicos: *Animali quadrupedi dal naturale* (1740). Hemos de anotar un libro que luego será gustado por la infancia, el *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1736).

La parte segunda de esta historia de la ilustración está dedicada al siglo XIX y a la ilustración romántica. Se edita el *Manuale tipografico* de Bodoni, el *Corso di litografía* de Aloys Senefelder y grandes obras literarias ilustradas como *I promessi sposi* de Manzoni (1840), *Don Chisciotte* (1834) y los *Soggetti tratti dall'Ivanhoe* de Walter Scott (1828) y el *Telémaco*, libro que fue leído por la juventud en todas las naciones de Europa. La litografía romántica está en todo su apogeo y luce en más de sesenta ediciones ilustradas de la famosa novela manzoniana.

1848 ridens es el apartado que dedica la Pallottino a la explosión de la caricatura y de la estampa satírica. Ya existía este género en Inglaterra: Hogarth, Rowlandson, Cruishank; en España: Goya, y en Francia: Daumier, Grandville y Gavarni. Una proliferación de periódicos políticos satíricos donde triunfa la caricatura invade Italia: *L'Arlecchino*, el *Giornale comico político di tutti i colori, Il Lampione, Don Pirlone, Lo Spirito Folletto, La Strega*, etcétera... A finales de siglo se introduce la fotografía como ilustración, lo que da lugar a que la autora de esta historia dedique comentarios muy interesantes a las relaciones entre ilustración y técnica fotográfica.

Al llegar a este punto terminal del siglo XIX hemos de decir que con ser muy valiosa esta historia, a nuestro parecer el mayor interés y novedad lo ofrece el capítulo 10 titulado *L'invenzione dell'infanzia*, donde por vez primera se estudia y clasifica la ilustración para la infancia: los libros para niños y jóvenes, es decir la literatura infantil y juvenil, como se dice ahora. La autora observa el nacimiento y origen de un género en perenne equilibrio entre el acatamiento pedagógico y la trasgresión. Hasta 1860 los ilustradores eran unos desconocidos. Con el auge de la literatura infantil los ilustradores merecen atención especial y un puesto destacado en la historia de la ilustración italiana. Hemos de advertir que si en nuestros días el ilustrador de libros infantiles está especializado en esta clase de obras, por aquellas fechas el ilustrador ilustraba toda clase de libros, tal como sucedía en España a principios de siglo con Cilla, Xaudaró, Segrelles, Penagos, Bartolozzi, Federico Ribas y tantos otros. Éste es el caso de los ilustradores italianos, de modo que Paola Pallottino estudia indistintamente las ilustraciones de los libros para niños y para adultos.

Las editoriales como Treves, Hoepli, Salani y Bemporad publican muy especialmente libros para niños y periódicos como es el *Giornale per i bambini* (1881). Nace *Pinocho* de Carlo Colli en este periódico con ilustraciones de Ugo Fleres. Desde entonces hasta nuestro días los ilustradores de *Pinocho* están reseñados en el libro de R. Baiggioni *Pinocchio: cent'anni d'avventure illustrate italiani* (Giunti Marzocco, 1984). Publica Ida Baccini *Le memorie di un pulcino* (1875) ilustrado por Enrico Mazzanti. Destacan en el campo de la ilustración realista Corrado Sarri, Giuseppe Magni, Bas y Gustavo Piattoli. Roma se convierte en la capital de los ilustradores, ya que en esta ciudad se encuentran los principales editores. Edoardo Perino, G. G. Bruno, Voghera y Yambo, seudónimo de Enrico Novelli, son los más notables.

Al realismo del XIX sucede el movimiento modernista que se refleja en la *Domenica dei fanciulli*, en *Il giornalino della Domenica* (1906) en el *Corriere dei Piccoli* (1908) y en *Il Piccolísimo*. En 1911 se publican de nuevo *Le Avventure di Pinocchio* ilustradas por el famoso Attilio Mussino. Todos los ilustradores del *Giornalino della Domenica* son muy representativos, grandes artistas.

En 1910 tiene lugar una *Sposizione d'Arte dedicata ai Fanciulli* y la exposición de las portadas del *Giornalino*, que es un anticipo de la gran *Mostra degli Ilustratori Decoratori del Libro* que tiene lugar en el Palacio Pitti de Florencia en 1922, y que en nuestros días va a culminar en la *Mostra dei illustratori* de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil en Bolonia, que se celebra desde hace venticinco años.

Las editoriales rivalizan en la publicación de libros para niños y contratan a los mejores ilustradores. Se crea el *Teatro dei Piccoli* de Vittorio Podrecca (1915). En el *Corriere dei Piccoli* aparece el personaje de *il Signor Bonaventura* de Sto. En 1919 se crea la *Biblioteca die Fanciulli*, la editorial Mondadori crea el periódico *Giro Giro Tondo*, ilustrado por Bruno Angoletta. Nacen nuevas colecciones, *Classici dei Fanciulli, Bibliotechina aurea illustrata, Ragazzi d'Italia, La scala d'oro.* Se inicia la colección *Il libro artistico*

per i giovani (1922-1925), que a pesar de la brevedad de su duración tiene un proyecto ambicioso: «Dar al joven lector un verdadero libro artístico, amorosamente cuidado en todas sus partes. Queremos por medio de esta colección formar un núcleo de jóvenes *Amatori del Libro*, preparados para la bella estampa y al libro verdaderamente bello y no al libro de lujo... al libro artístico, es decir, escrito, ilustrado, compuesto, estampado y encuadernado con un criterio de arte». La autora estudia, asimismo, los *fumetti*, equivalente italiano del *comic*, o nuestro *tebeo*. Nada falta en esta completa historia de la ilustración italiana, desde el libro de arte a la estampa popular. Ya la propia Pallottino ha publicado recientemente *Illustrazione nel romanzo popolare* (Torino V. Allemandi & C. 1988).

Éstas son en grandes líneas las características de esta historia admirable de la ilustración italiana, cuya lectura proporcionará al interesado lector nuevas perspectivas y notas más pormenorizadas que las breves que haya podido brindar esta resumida reseña.

Carmen Bravo-Villasante



«La historia del caballo encantado», dibujo anónimo de la edición de *Las mil y una noches*. Milán, 1912

América en los libros

Historia de la literatura latinoamericana
Pedro Shimose
Playor, Madrid, 1989, 408 páginas.

El poeta boliviano Pedro Shimose ofrece en este volumen un trabajo histórico y crítico que, no obstante darse en un contexto de literatura escolar, alcanza proporciones mayores que las convencionales en el género.

El método de exposición empleado es el histórico, dividiéndose la materia en períodos políticos (colonia, independencia), subdividiéndose en tendencias (barroco, romanticismo, modernismo, realismo, vanguardia) para dejar el campo de la producción actual, necesariamente inclasificable. Dentro de cada apartado se tratan los géneros con autonomía.

El autor destaca en las semblanzas individuales, retratos rápicos y caracterizaciones de tiempo y psicología de especial agudeza. Ello hace que el libro, aparte de su aprovechamiento colegial, se pueda leer como una crónica amena y apretada de las letras latinoamericanas y echarse mano de él como consulta puntual, dada la cantidad de información precisa que contiene.

Para facilitar su empleo en ámbitos escolares, esta historia ofrece una antología nutridísima de fragmentos en verso y prosa, ejercicios de autoexamen y citas bibliográficas básicas para los que pretendan ir más allá de la información de partida.

Con los ojos de Perséfone. Una lectura de Ernesto Sábato
Luis Montiel
Cultura Hispánica, Madrid, 1989, 95 páginas.

El tema de los mundos inferiores, infiernos y catábasis es protagónico en la narrativa de Sábato. También, en sus reflexiones sobre el proceso creador, que el escritor argentino relaciona con la exorcización de fantasmas y contactos con los estratos abisales y oscuros del ser humano. Una relectura de esta zona de la producción sabatiana siempre es provechosa, sobremanera si se practica con el andamiaje cultural de Luis Montiel, historiador de la medicina y antropólogo de la enfermedad, que se ha concentrado en las relaciones entre la enfermedad y la literatura, a través de protocolos privilegiados como Thomas Mann, Dostoievski, Vallejó y nuestro autor.

Perséfone se convierte en una cifra mítica para establecer la epistemología sabatiana: el arte como saber en ese tercer mundo al cual accede quien puede ir y venir del infierno. Ricoeur, Nietzsche, Bachelard, Foucault y otros maestros, encabezados por la palabra del profesor Laín Entralgo, ayudan a Montiel en su recorrido infernal. Quedan dibujados los grandes interrogantes sabatianos: ¿es el hombre una criatura de la luz o las tinieblas? ¿Le es asequible el saber, cuál saber en su caso? ¿Cabe la esperanza tras tanto trajín infernal, tanta cloaca histórica y tanta ceguera moral? No es de artistas contestar, sino llevar al espectador al mundo de la perplejidad. Tampoco el crítico debe cerrar estas preguntas, sino perfilarlas de modo que su lectura sea una reformulación, en este caso, del discurso de Sábato. Y ésta es la tarea que Montiel se ha propuesto y cumplido.

La luna que cae
Gerardo Mario Goloboff
Muchnik, Barcelona, 1989, 145 páginas.

He aquí la segunda parte de una trilogía narrativa que Goloboff ha iniciado con *El criador de palomas*, ya reseñada en estas columnas, y promete cerrar con *El soñador de Smith.*

No se trata de una progresión narrativa, sino de un relato de la memoria, puntuado por una escena de amor que se supone coetánea con el acto de escritura, y otras escenas evocadas que integran el fondo mítico de la identidad del narrador. Éste dialoga con sus personajes, les habla en

segunda persona, les cuenta su vida. Es un diálogo fantasmal que sirve para constituir el ser en medio del caos y la dispersión del mundo. Lo mismo que el episodio de amor que corre paralelo: escribir es acariciar, abrazarse en el vacío, penetrar, confundirse, mojar el desierto del mundo con un manojo de signos húmedos, como una eyaculación humedece la intimidad de la mujer amada.

Goloboff vuelve a desplegar su tema fundacional: cómo se forma, en la adolescencia, la figura de la amada que permite encontrarla en la madurez y describir la parábola que va de una a otra, forma gráfica de la narración. La técnica utilizada es la escena breve y discontinua, que imita la intermitencia del recuerdo, fijado a detalles triviales de lo cotidiano, a costumbres de mundos lejanos (un pueblecito de la provincia de Buenos Aires en los años cuarenta), a la tensión entre lo habitual y lo extraordinario (un incendio, una matanza), a las zonas de penumbra, reserva y prohibición de los seres reconocibles. El narrador, distante y encantado, a la vez, con la evocación, la sirve con una prosa comedida y tersa, dominada por acentos de intimidad y de enternecimiento ante el irremediable e inocuo pasado.

Una política exterior argentina
Hugo Raúl Satas
Prefacio de Hebe Clementi, Hyspamérica, Buenos Aires, 1987, 239 páginas.

El período de la historia argentina aquí examinado (1862 a 1914, de la presidencia de Bartolomé Mitre a la primera guerra mundial) coincide con la expansión económica de la Argentina, abierta al mercado mundial y asociada a la recepción de capitales, tecnología e inmigración europeos. Esta doble pertenencia (real a Europa, virtual, a América) diseña las tensiones de fondo sobre las cuales se recorta la política exterior argentina, ligada a los vaivenes de la economía capitalista central. La expansión norteamericana y problemas puntuales de países subcontinentales (la intervención francesa en México, la española en la guerra chileno-peruana, los problemas limítrofes con Chile, la unión americana de1864, la panamericana de 1890, la guerra del Paraguay, el cobro compulsivo de las deudas internacionales y la doctrina del canciller argentino Luis María Drago) sirven de escenario para el desarrollo del estudio.

Es notorio que los modelos para la evolución argentina estaban contradictoriamente tomados de los Estados Unidos y, optativamente, de los países europeos más desarrollados (Inglaterra y Francia). La elección de un Estado dependiente como la Argentina debía apuntar a su fuerte asociación con los ingleses o a un futuro hipotético de una América Latina hegemonizada por los Estados Unidos.

El dilema y las disputas correspondientes son narradas con fluidez y están sólidamente documentadas (a veces, de primera mano) por el historiador Satas.

Las canciones del inmigrante
Sergio Pujol
Almagesto, Buenos Aires, 1989, 243 páginas.

El impacto cultural de la inmigración europea en la Argentina fue inmenso, dada la magnitud del trasvase demográfico y la pujanza del desarrollo económico entre 1870 y 1930.

El período y el ámbito estudiados por este libro (de 1914 a nuestros días, Buenos Aires, la vida musical y teatral vinculada a la música) recogen tanto la presencia de artistas europeos como la hibridación de obras y tendencias con elementos autóctonos, que producen formas culturales tan perfiladas como el sainete y el tango. Arropado en asociaciones de socorros mutuos, periodismo de inmigración, barrios característicos, cafés y bares, teatros y tabladillos, el recién llegado se sitúa en la patria imaginaria donde sigue viviendo a la espera de volver a la patria real. Ello genera una «cultura de la nostalgia», que caracteriza a tantas meditaciones sobre la identidad argentina. También, una plasticidad cultural que permite asimilar las modas y corrientes internacionales con curiosidad y cierta excesiva facilidad.

El trabajo de Pujol se documenta pacientemente en estadísticas, literatura menor, periodismo y demás fuentes privilegiadas, de modo que criba exhaustivamente un flujo informativo muy útil para constituir una historia social de la cultura argentina.

B.M.

Inmaculada o los placeres de la inocencia

Juan García Ponce

FCE, 1989

Juan García Ponce (México, 1932), novelista, ensayista, traductor y crítico de arte, es autor de *Encuentros, Figuraciones, La casa en la playa, Apariciones* (antología de ensayos), y *La Cabaña,* entre otros libros. *Inmaculada...* es una odisea erótica de una joven que atraviesa las demandas amorosas de un ingente número de amantes de ambos sexos. Inmaculada sale de su casa y, cual Ulises, se interna en un mundo de aventuras para finalmente volver a su punto de partida: la casa de sus padres donde cierra su iniciación sexual casándose. Es fácil, leyendo esta última novela de García Ponce, recordar ciertas obras de Sade. Pero su *Inmaculada* está exenta de meditación filosófica y los cuerpos no son sometidos a expiaciones morales; el propósito parece más bien otro: Inmaculada es el sujeto de una extensa recreación erótica de carácter epitelial: no compromete a la persona. Más que personajes, García Ponce nos muestra fragmentos de seres imantados ocasionalmente a alguien que les permite un fantasmagórico sentido del placer. Además: Inmaculada es alguien que se ve entregada a la variedad de la experiencia sexual, no insiste —aquello que llamaba Freud la compulsión de la repetición— sino que se extiende en la disipación.

Visiones de América Latina

Juan Gustavo Cobo Borda

Tercer Mundo Editores, S. A. Bogotá, Colombia, 1987.

Cobo Borda (Bogotá, 1948), recoge en este libro artículos, apuntes y entrevistas en torno a escritores y artistas como Damián Bayón, Miró, Wilfredo Lam, Fernando Botero, Enrique Gonzáles Martínez, José Bianco, Borges. De estos dos últimos refiere algunos encuentros en Buenos Aires que resultan jugosos por abundar en el anecdotario del ingenioso y paradójico autor de *Ficciones.* Es un libro entusiasta, de un crítico apasionado. Estas páginas dibujan un puente de letras entre Bogotá y Buenos Aires, pero con extensiones a un vasto territorio de nuestra lengua en sus años más recientes, con la mirada de quien ha leído con placer. Y es el placer el que se vuelve ético al no hacer concesiones a las ideologías tratando de ser fiel a las obras, lo cual no es poco. A diferencia de otras obras de crítica, ésta de Cobo Borda proclama una verdadera tensión entre el hombre y el escritor.

La historia en la literatura iberoamericana

Textos del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. The City College of The City University of New York. Ediciones del Norte, 1989.

Es una selección de las conferencias leídas en el congreso sobre literatura iberoamericana celebrado en Nueva York entre el 8 y el 12 de junio de 1987, bajo la orientación central de *Historia y ficción en la literatura iberoamericana.* Temas como la influencia de la historia colonial, las relaciones entre historia y utopía en Fernández Lizardi, los conceptos de civilización y barbarie utilizados por Prescott (lector de Cortés), la presencia de las misiones jesuitas en el brasileño Dionisio da Silva, la literatura de la revolución mexicana, son tratados por profesores e investigadores. Otros temas de interés son las disyunciones y afinidades entre fundación histórica y función poética en relación con la obra de Borges, las ideas sobre la ficción de Vargas Llosa, estudios puntuales sobre las relaciones con la historia de obras como *Vida de Hipólito Irigoyen* de Manuel Gálvez, *La casa de los espíritus,* de Isabel Allende, *Gringo viejo* de Carlos Fuentes, *Termina el desfile* de Reinaldo Arenas, y otras. Algunos de los autores de estos textos son Stephanie Merrin, Regina Zilberman, Myrna Solotorevsky, Joaquín Roy, A. Salgado, Roger A. Zapata, Arturo Azuela y un largo etcétera. La recopilación se abre con una presentación de Alfredo Roggiano seguido del discurso inaugural de la escritora mexicana Elena Poniatowska.

Retratos contemporáneos

Ramón Gómez de la Serna

Aguilar, Madrid, 1989.

Conocida son las geniales biografías de Ramón Gómez de la Serna, a medias entre la ficción y la realidad, y sobre todo, siempre en el eje de la creación más viva. Estos retratos que ahora recoge Aguilar están escritos con pasión, y se refieren a dos escritores, ambos argentinos: el gran Macedonio Fernández y el poeta Oliverio Girondo. Después de las primeras lecturas de este escritor y personaje, Ramón logró ponerse en contacto con Macedonio Fernández y se escribieron. El humor y el ingenio el escritor quedan

testimoniados en un par de fragmentos de cartas citadas en el retrato. El primer día en que Ramón llegó a Buenos Aires (1931) lo buscó y encontró. Lo vio con «figura de niño que se ha disfrazado de hombre». Ramón destaca la gran dimensión americana de Macedonio y, en cuanto a su escritura dice de él que fue «el primer torcedor del estilo».

En Girondo destaca elementos creativos de su lenguaje, en muchas ocasiones con ciertas similitudes a sus greguerías. También sitúa al viajero incansable, al hombre marginal y al poeta: «Es el hombre de más bello vivir que he encontrado, comprensivo, supervidente, eligiendo sus horas y sus comensales en la mayor independencia de la vida, verboso, imaginario, asomado a los últimos balcones». Tampoco olvida Gómez de la Serna hablar de su forma de ser americano, acentuando de esta manera algo que caracteriza al gran escritor madrileño: su atento y caluroso desvelamiento por lo otro.

El ala de la gaviota
Enrique Molina
Tusquets editores, Barcelona, 1989.

Enrique Molina (Buenos Aires 1910) es uno de los grandes poetas argentinos. Clasificado primeramente como poeta surrealista, Molina ha ido desarrollando desde su primer libro *(Las cosas y el delirio*, 1941) una obra de un lenguaje tentacular y profundo, con una fuerte presencia del mundo geográfico americano y, dentro ya de algo que está más allá de orografía y fronteras, su poesía es profundamente erótica. Tal vez uno de sus libros más hermosos sea *Amantes antípodas* (1961). Es autor también de una narracion, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973) donde, desde una interpretación poética —que no desdeña la importancia de los documentos— da vida a la tragedia sufrida por una pareja de enamorados a mediados del siglo pasado, en tiempos del tirano Rosas. Ellos, heterodoxos, como todo amor, encarnan «los más bellos dones de la imprudencia». Esta novela ha sido calificada por Ricardo Gullón como una de las dos novelas más hermosas de la literatura hispanoamericana.

De nuevo en Cataluña se publica un libro de poemas suyo. El anterior fue una antología: *Amantes antípodas y otros poemas* (1974) al que siguió la narración citada. *El ala de la gaviota* forma parte de ese gran poema en desarrollo, siempre acabado y siempre nuevo que es la obra de Enrique Molina.

El muro y la intemperie
El nuevo cuento latinoamericano. Selección y prólogo de Julio Ortega. Ediciones del Norte. Hanover, USA, 1989.

Gruesa reunión de cuentos latinoamericanos que Julio Ortega propone a una lectura casi unitaria ya que parece responder a una visión de la realidad latinoamericana. Es una apuesta a su vez porque no todos han sido editados con anterioridad y, por lo tanto, no han sido aún valorados por los lectores. Va desde los más jóvenes a cuentistas nacidos a principio de la década de los treinta. Visión dialógica y heteróclita a pesar de su pretensión de unidad. «Estos narradores hacen del cuento un acto imaginario de extraordinaria capacidad apelativa, tanto cultural como política, porque se inscribe en los trabajos de la reconstrucción del tejido comunitario como en la subversión de los códigos, valores y modelos hegemónicos», dice Julio Ortega en su prólogo. Incluso en una nota como ésta hay que señalar que el compilador no justifica la ausencia de cuentos españoles. No es fácil demostrar que un argentino tenga más que ver con un mexicano que con un español. Y será difícil entender a estos narradores sin la larga tradición de la literatura española. A pesar de esto, la recopilación es de importancia y supera con creces la naturaleza de su prólogo.

José Vasconcelos
Edición de Justina Sarabia. Ediciones de Cultura Hispánica. ICI, Madrid, 1989.

El escritor y político José Vasconcelos (México 1882-1959) fue uno de los personajes más interesantes del primer tercio de siglo de la historia mexicana. Fue autor de varios libros de gran interés literario y filosófico-político, entre los que destacan *La raza cósmica* (1925) y *Ulises criollo* (1935), una suerte de biografía descarnada, no sólo del autor sino del tiempo histórico que relata. Vasconcelos fue el creador de la Secretaría de Educación Pública (1921)en la que desempeñó una labor decisiva en la reorientación de la cultura mexicana. Tuvo una fuerte conciencia de la unidad hispanoamericana, pero entendiendo que esta unidad tenía un encuentro inexcusable en la tradición española. «Nosotros queremos la unión de los pueblos ibéricos sin excluir a España y comprendiendo expresamente al Brasil, y tenemos que excluir a los Estados Unidos no por odio, sino porque ellos representan otra expre-

sión de la historia humana», escribió Vasconcelos en una carta abierta en 1923. Justina Sarabia ha hecho una selección que permite ver sus inquietudes más diversas dentro de una unidad: el pensamiento sociológico, el político, el hispanoamericanista, historicista y pedagógico. El pequeño volumen se cierra con una bibliografía sucinta.

Revista Poesía
Vicente Huidobro
N^{os}. 30-31-32, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

La revista *Poesía* ha dedicado un volumen lujoso y espléndido de tres números a Vicente Huidobro, el introductor de la vanguardia en nuestra lengua. Este monográfico ha sido coordinado por René de Costa, autor de un interesante libro sobre el poeta de *Altazor*. La figura de Huidobro es contradictoria y rica. Como muchos otros de su continente, se caracterizó por su voluntad de cosmopolitismo, lo que le hizo entrar en contacto con la cultura francesa y de lengua inglesa con una naturalidad poco habitual. Fue el trujamán de los signos en la cultura de entreguerras, el poeta que le quitó peso a la poesía y la hizo bailar sobre refejos y volar sostenida por su propia imaginación. Por un lado, tal como él definía al poeta, con ínfulas nietzscheanas, fue «solitario como una paradoja», por el otro un activo propagandista, defensor hasta la paranoia de la originalidad y propiedad de sus ocurrencias y descubrimientos; estaba en medio de París o Madrid y también en el aire. Amante del juego con una delectación que sólo se da en la infancia, fundó el creacionismo, heredero del gran Apollinaire y paralelo controvertido con Pierre Reverdy. Escribió manifiestos y llenó páginas de poemas mostrando cómo aquello era posible. El creacionismo sería para Huidobro una *poiesis*, un acto de creación semejante al de la propia naturaleza: escribir poemas como un árbol da hojas. No creía que la palabra poética fuera el mismo tiempo comunicación, comunión, símbolo, significado, sino algo mayor y ontológicamente imposible. Un poema creado era para Huidobro «el que muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo», de ahí que *Altazor* se pierda por el aire, cosa entre las cosas, pretendidamente igual al universo. Pero el lector *es* el munto externo, y sus poemas, lejos de ser independientes del mundo, lo reclaman, no podía ser de otra forma. Como en todo gran poeta, su poesía es superior a su poética. Afirmando o dudando de sus conceptos y sugerencias, sus mejores versos son indiscutibles porque su fuerza fue la imaginación, aquella que enlaza, aunque sólo sea por un instante, nuestros fragmentos.

Vicente Huidobro: Altazor et Temblor del cielo. La poétique du Phénix.
Orlando Jimeno-Grendi
Editions Caribéennes, Paris, 1989.

Jimeno-Grendi lleva acabo un acoso, profesoral en ocasiones, a estos dos libros fundacionales de nuestra poesía. Desde el subtítulo, Poética del Fénix, su autor señala el centro de su interpretación. Siguiendo en gran medida a Mircea Eliade, sobre todo el Eliade de *El mito del eterno retorno*, Jimeno-Grandi piensa que *Altazor* es un retorno a las fuentes, es, en su poética, el grito adánico del hombre que emerge del magma para afirmar su presencia sonora. Citando a Yurkievich, habla de obsesión ontológica y acierta, creo, en el meollo del problema interpretativo de esta difícil obra: «La poética huidobriana describe un cielo parabólico que parte de la materia para, progresivamente, despojarse de su soporte real y, por la vía de la palabra, convertirse en materia transfigurada. Huidobro hace ta bla rasa de las certidumbres del lenguaje con el fin de que de esta materia prima pueda renacer la poesía. Del caos al cosmos, tal es, en *Altazor*, la curva que describe la energía lingüística convertida en energía mítica».

Es un ensayo que debería ser discutido, porque tanto su autor como el mismo Huidobro, lo merecen.

Journey through labyrinth (latin american fiction in the twentieth century)
Geral Martin
Verso, London 1989.

Geral Martin parte, sobre todo, de la literatura surgida después de la primera guerra mundial, denominada por el autor como social realista, para continuar y entrarse con el también dudoso marbete del realismo mágico, donde toca temas como el del mito de Ulises en América, el *boom* de la década de los sesenta, el ciclo de la novela del dictador *(Big Book and Great Dictators)* y concluye con una visión de la narrativa actual. Quizás uno de los orígenes de este libro haya que buscarlo en las últimas páginas de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, en las que se indica que, al encontrarse finalmente solo, el mexicano se

encuentra al fin, como todos los hombres, frente a los otros. Geral Martin dice, en sus últimas páginas, que quizá sea, el actual, el momento en el que la literatura latinoamericana contribuya a liberar a su propia historia del laberinto o, quizás, a tomar conciencia de que ya ha sido liberada y de que todos los espacios están abiertos. Somos ya, como escribió Paz y Martin repite, contemporáneos de todos los hombres.

Ediciones el Tucán de Virginia
México

El poeta y editor Víctor Manuel Mendiola está llevando a cabo una labor editorial apreciable: la publicación (cuidada en su presentación y en la elección de los poetas) de poesía extranjera en ediciones bilingües, generalmente, aunque no siempre, antológicas. Poetas como Mark Strand (americano), Michel Hambirger (inglés), Werner Asperströn Östen Sjöstrand, Lars Forsell (suecos), Elizabeth Bishop (americana), Haroldo de Campo (brasileño), Vincenzo Cardarelli (italiano), Pierre Reverdy, Paul Claudel, Lanza del Vasto (franceses), Emile Nelligan (canadiense), indican la alta calidad de sus elecciones. Las traducciones, salvo algún detalle, son de calidad. Además, *El tucán de Virginia* edita a jovenes poetas y narradores y proyecta publicar diversas antologías, incluida una de la nueva poesía española.

El modernismo
Rubén Darío
Selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala. Alianza Bolsillo, Madrid, 1989.

Desde 1888, por acuñación de Rubén Darío, se comienza a denominar en nuestra lengua, a un cierto hacer literario, de *modernismo*, designando así, de manera temporal, a las características de las nuevas generaciones. La antología de textos de Darío que Iris M. de Zavala ha reunido y prologado, está dividida en cuatro grupos: I, *El modernismo* (que agrupa textos de Darío sobre su propia obra y sobre su movimiento), II, *Crítica literaria*, que comprende varios de los mejores artículos de *Los raros* y otros libros; III, *Crónica política*, donde pueden leerse juicios aún valiosos, y IV, *Peregrinaciones*, apuntes de viaje. El prólogo es interesante y señala varios de los aspectos de importancia, tanto del modernismo como de la vida del gran nicaragüense. A pesar de la brevedad del volumen (apenas doscientas páginas), estos textos de Rubén son, en rigor, uno de los mayores sucesos bibliográficos para entender el primer gran cambio renovador de nuestras letras.

Zumárraga y la Inquisición mexicana (1536-1534)
Richard E. Greenleaf
Fondo de Cultura Económica, 1988.

Este libro investiga la vida inquisitorial de fray Juan de Zumárraga, el primer obispo y arzobispo de México en el período de 1528-1548. Fue fundador de los colegios de Santa Cruz Tlatelolco y San Juan de Letrán (México DF) e introductor de la imprenta en América. Aparte de esto, fray Juan fue inquisidor apostólico en México desde 1536 a 1542. Greenleaf relaciona la Inquisición con la vida política e intelectual del México de comienzos del XVI. La obra del investigador americano es deudora —también refutadora— de los trabajos antecesores de José Toribio Medina y Joaquín García Icazbalceta. Trata, más de que dar una visión personal, ajustarse a la pluralidad de los documentos, ampliando los puntos de vista precedentes con nuevos materiales laterales de la arqueología, la etnografía, teología, etc. Junto al análisis de los procedimientos inquisitoriales, encontramos exámenes del utopismo renacentista en el período de la conquista, los conflictos entre el humanismo y la ortodoxia establecida, las campañas de Zumárraga contra luteranos y judaizantes... Esta obra fue publicada en inglés en 1962.

El escepticismo feliz (y otros ensayos por supuesto trágicos)
Héctor Subirats
Mondadori, Madrid, 1989.

El libro se abre con un prólogo de Fernando Savater («Contra la inmaculada concepción» en el cual arremete contra ortodoxos, creyentes y entronizadores de la razón totalizadora. Éste es el primer libro del ya maduro Héctor Subirats, y también, según espera, el último, tal vez para ser fiel a una estética exagerada del aforismo. Esperemos que no sea así, pues nunca tendremos bastante escépticos para combatir el empuje y contagio fanático de los que dan en creer, y sobre todo en creer para los otros, es decir, y desde una perspectiva de los hechos, contra nosotros. Aho-

ra bien, el problema de todo escéptico es que puede acabar haciendo un acto de fe de su escepticismo, como le ha ocurrido en no pocas ocasiones —y contra los hechos de su propia vida— a Cioran, maestro de escépticos. El libro de Subirats consta de cuatro conferencias y un puñado de aforismos. En realidad, las conferencias están escritas como una sucesión dispersa de ocurrencias, en ocasiones lúcidas, en otras de un pesimismo militante, pero sin abandonar el humor o la confesión sesgada. En cuanto al título, revelador por lo demás, me pregunto si puede un escéptico ser feliz. ¿Puede alguien feliz ser escéptico? Yo sospecho, a pesar de mis simpatías por esta actitud descreída, que los escépticos están descubriendo una refutación placentera.

Octavio Paz

Semana de autor. Editado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, 1990

Se recogen en este volumen las ponencias y diálogos que tuvieron lugar en mayo de 1988, en Madrid, en las semanas de autor que el ICI viene dedicando a diversas personalidades de nuestro mundo literario. Varios fueron los temas: el ensayo, la poesía, la meditación sobre México, el pensamiento político. Quizás una de las cosas más destacable sea los diálogos que Paz realizó con el público asistente. Octavio Paz da buena muestra de lo que es su obra, un continuo desvelo por una amplia realidad cultural que abarca varios continentes y plurales lenguas, y en el centro, la palabra diálogo. Este desvelo se convierte, no pocas veces, en revelación. Las conversaciones transcritas nos muestran la trayectoria de Paz, sus obsesiones y variaciones sobre lo que ha sido y es su obra.

Las ponencias sobre la obra de Paz son de Rosa Chacel, Fernando Savater, Blas Matamoro, Jorge Rodríguez Padrón, Manuel Andújar, José Carlos Boixo, F. Javier Satué, Juan Malpartida, Luis Antonio de Villena, Fanny Rubio, Antonio Colinas, Pere Gimferrer, Víctor Claudín, Rafael Ballesteros, Félix Grande.

Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830-1920

Selección y prólogo de José Miguel Oviedo
Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Esta obra, recopilada, prologada y con introducción a todos los autores antologados, es de gran importancia debida a su rigurosidad y saber crítico. «Esta antología —escribe José Miguel Oviedo— declara, desde el principio, que es el resultado del gusto personal del autor, guiado primordialmente por un criterio: el de ofrecer un repertorio *moderno* de nuestra tradición cuentista». Es decir, una selección que exprese lo que ha sido la vertebración de nuestra literatura. José Miguel Oviedo hace una ligera introducción al género del cuento: su nacimiento oriental, *(Las mil y una noches)* su equivalente europeo aunque no con la misma importancia *(Canterbury Tales*, de Chaucer), el *Decamerón*, y ya, más cercano, el padre del cuento, Edgar Allan Poe. Es con el romanticismo cuando llega el cuento a Hispanoamérica, que no hay que confundir con cualquier narración breve que, por supuesto, ya existía en siglos anteriores. El primer cuento digno de ser mencionado, el origen, es para Oviedo (como para tantos otros críticos) *El matadero*, de Esteban Echevarría (1805-1851). Oviedo sigue el paso del romanticismo al realismo, señala afinidades y diferencias y concluye con el modernismo y el criollismo, grupo que daría paso al regionalismo, escritores, según Oviedo, que dieron paso a la novela contemporánea hispanoamericana. En la reunión de cuentos, es Horacio Quiroga (1878-1937) quien cierra esta brillante selección.

J. M.

Los libros en Europa

La piedad y la horca
Bronislaw Geremek
Alianza Universidad, Madrid, 1989

La importancia de los estudios sobre la pobreza es central. Sólo tenemos que pensar, en el ámbito español, en la picaresca para comprender que un estudio serio puede revelar aspectos decisivos no sólo para entender ciertos momentos históricos sino también las literaturas de algunos períodos. El libro del ensayista polaco Geremek no se ha planteado esta relación que excedería de la pretensión de su volumen; pero nos ofrece una mirada de gran validez: las transformación que han sufrido a lo largo de los años las ideas y los actos en relación con la pobreza. El subtítulo es significativo de el terreno sobre el que trabaja: historia de la miseria y de la caridad en Europa. Bronislaw Geremek inicia su estudio con el medievo y se detiene al comienzo de la sociedad preindustrial. De lo económico a lo misterioso de las mentalidades, el libro de Geremek recorre el otro lado de la historia, el rostro en sombra.

Cisne sin lago
Ricardo Gullón
Breviarios de la Calle del Pez, Diputación Provincial de León, León, 1989.

Después de más de cuarenta años de su publicación se rescata este inencontrable ensayo de Ricardo Gullón sobre una de las figuras más peculiares y auténticas de nuestro modesto romanticismo, Enrique Gil y Carrasco, nacido en Villafranca del Bierzo, León, en 1815 y muerto a los treinta y un año (1846) en Berlín. Quien sabe si de haber vivido más y si hubiera permanecido en Alemania, nuestro romanticismo habría sido el mismo. Gil y Carrasco publicó su famosa obra, *El señor de Bembibres* en 1844, la mejor novela histórica del período, según nos recuerda Gullón. Este romántico del Bierzo fue un hombre muy de su época, atildado, melancólico, elegante, reposado y severo. Gullón lo sitúa en la segunda generación romántica, en la que destacan Espronceda, Larra y Zorrilla. «Enrique Gil», nos dice el autor de este libro, «aparece en la literatura española, en la vida española, justo en su momento, en el instante que mejor podía hacer aprecio de sus virtudes e incluso de sus defectos. Precisar hasta qué punto fue romántico y de qué manera armonizan su vida y su obra, será nuestro asunto». Y eso es lo que hace en este ya viejo libro que no ha perdido su novedad, la de mostrarnos el mundo de este ilustre escritor del Bierzo.

Tobeyo o del amor (homenaje a México)
Juan Gil-Albert
Editorial Pretextos, Valencia, 1990

Juan Gil-Albert vuelve, después de un tiempo de silencio, a sorprendernos gratamente con un libro escrito a finales de los años sesenta. Gil-Albert ha ido sacando de entre sus papeles la labor de años intensos de trabajo, de un tiempo, tan suyo, vivido no en la agitación de los días sino en el movimiento del tiempo. Desde 1972 se han ido publicando sus libros, casi todos inéditos hasta la fecha: ensayos, breviarios, narraciones, poesía, crónicas, todo un mundo. Porque esto es precisamente lo que el escritor alicantino nos ha ido mostrando: un mundo. No todo escritor puede alcanzar esta significación.

Su obra es difícil de clasificar: participa de todos los géneros mencionados, sin que se pueda decir que sea variada. Tiene la cualidad de los ensayistas, esa manera de escribir en elipsis, de asociar al imán de la tensión narrativa, mundos aparentemente irreconciliables. Aunque algunos de sus títulos parecen señalar el tratado *(Heracles, sobre una manera de ser* o este otro que reseñamos), creo que, por su estilo, está más cerca de ese género ambiguo al que los franceses han sido tan asiduos, y en el que se han escrito obras memorables (Gide, Breton). Tal vez lo que

estoy queriendo decir es que la escritura de Gil-Albert es reflexiva, inteligente, y eso, en nuestras letras, no siempre ha estado unido a la creación.

Y reflexión creativa, o creativa reflexión es este librito en el que algunas vivencias de su exilio mexicano, inspiradas de personajes reales, se transfiguran en una trama inextricable, como dice su autor. Inextricable ha de ser porque se trata del amor, y ante esta inclinación de nuestra sensibilidad (también de nuestra fatalidad), la labor de la compresión está destinada a mostrar la trama, pero irremediablemente ha de mostrárnosla en su complicación, en su pasmosa atracción. La obra comienza con esta pregunta: «¿Puede resumirse un mundo?» Obviamente no, tampoco la riqueza impar de uno de nuestros mayores escritores.

Un sueño de piedra (Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo)
Joan Ramón Resina
Anthropos, Barcelona, 1990

Una de las primeras cosas que sorprenden en el libro de Ramón Resina es la amplitud de sus preocupaciones literarias, el variado diálogo que teje con las literaturas europeas. El libro está compuesto como una reunión de diversos ensayos ya publicacos en revistas literarias, que versan sobre Joseph Conrad, Kafka, Joyce, Eugeni d'Ors, Joyce y Valle-Inclán, Pérez de Ayala, D. H. Lawrence, Luis Cernuda.

Desde el subtítulo, esta obra plantea un problema: se habla de modernismo no como término que corresponda al movimiento iniciado a finales de siglo en Hispanoamérica y cuya cabeza más visible y notoria fue la de Rubén Darío, sino como traducción del término inglés *modernism* que es el equivalente a lo que nosotros llamamos vanguardia, al igual que los franceses. No se entiende muy bien, a pesar de las páginas —algo confusas— dedicadas al tema «Aurora al final de la historia» porqué hemos de cambiar de terminología y aceptar el término angloamericano. Por otro lado, el libro de Ramón Resina trata de mostrar al lector norteamericano lo que muchos de ellos han ignorado: la existencia de un «modernismo» español, y al público de lengua española, la relación de nuestra vanguardia con los otros movimientos (estudiados en sus obras) de ruptura.

Apocalípsis. Pasión y muerte. Hechizo de la triste marquesa. Cuentos.
Paseos por Madrid.
Un viaje en el año 19. Un viaje en el año 30. Otros viajes
Corpus Barga
Azanca/ Júcar, Gijón, 1987.

Estos tres volúmenes están editados y prologados por Arturo Ramoneda. Corpus Barga (Madrid 1887, Lima 1975) ha sido una figura de singular importancia en nuestras letras, aunque muy ignorado por la crítica actual y por los lectores. Es autor de una monumental biografía, publicada en cuatro volúmenes, *Los pasos contados*, en la que la vida propia se enlaza, de manera inextricable con los acontecimientos políticos, sociales y culturales de la primera mitad de este siglo.

Corpus Barga se dedicó al periodismo desde 1910, intensificando esta profunda vocación de la que fue maestro, a partir de su asentamiento en París en 1914. A veces se le ha criticado que su dedicación al periodismo le quitara tiempo para dedicarlo a la creación, y quizás una labor importante sería rescatar parte de esta tarea periodística a la que dedicó tanto talento. La obra literaria recogida en estos tres volúmenes, comentada en detalle por su editor, es una prueba evidente de su singularidad como autor de ficción, su profunda economía retórica y su afilada conciencia de lo narrativo.

En torno a Antonio Machado
Edición de Francisco López
Ediciones Júcar, Gijón, 1989

Desde que *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1949 dedicara el primer homenaje que una revista ofreciera al gran poeta sevillano, la crítica ha proliferado sobre este escritor plural e irreductible. Es difícil, no obstante, situar debidamente a Machado. No me refiero a su importancia en nuestras letras, que es la más alta, sino situarlo críticamente, es decir, comprender qué significa en la historia de nuestra literatura. Se ha dicho muchas veces que es el poeta mayor español de nuestro siglo, pero algún profundo machadiano ha indicado que, en realidad, es el mayor poeta del siglo XIX. Esto conlleva una crítica, pero sobre todo una visión de la contradicción interna de su obra: una poesía con moldes pertenecientes al siglo anterior y una prosa que es, sin duda, una de las más modernas de su tiempo.

Este volumen recoge una docena de ensayos de primera calidad donde se analiza la lírica tradicional en su obra, su relación con la tradición romántica, los aspectos épicos de *Campos de Castilla,* lo imaginario en su poesía, Guiomar y los Complementarios, el pensamiento del impar Abel Martín y el no menos singular Juan de Mairena, el cantar y el decir filosófico y, por último el teatro de ambos Machado, Manuel y Antonio. El panorama es muy completo, aunque echo de menos un ensayo sobre Antonio Machado y los poetas europeos y americanos de su tiempo que hubiera dado una luz mayor a su significación como poeta, no ya español sino universal. ¿Cuál es la situación del Machado en relación a Huidobro, Valéry, Pessoa, Eliot...?

Los críticos que han sido reunidos en este volumen son Manuel Alvar, Ángel González, Rafael Lapesa, Concha Zardoya, Oreste Macrí, Aurora de Albornoz, Bernard Sesé, Ricardo Gullón, Arcadio López-Casanova, Antonio Sánchez Barbudo, José Echeverría, Domingo Ynduráin.

Memoria del deseo

Fidel Villar Ribot

Devenir, Madrid 1989.

Fidel Villar Ribot (Granada, 1953) es poeta y crítico literario, ha publicado diversos trabajos sobre Emilio Prados, varios poemarios y antologías de poesía contemporánea y traducciones. *Memoria del deseo* es un poemario coherente, escrito dentro de una clara vocación intimista y esencialista. Se podría decir que las cosas surgen más desde una respiración esencial que desde las cosas mismas hacia su significación interna. El tono de este libro es de calidad, con una escritura no realmente reflexiva sino, más bien, particularizada: escritura de detalles. Villar Ribot se inscribe dentro de una tradición clásica, es decir, sujeto a los elementos retóricos de la poesía mística pasando por autores de la generación del veintisiete, como el mismo Prados, más cercanos a un romanticismo esteticista. Este quizá sea su defecto, el esteticismo unido a cierta facilidad en las metáforas; y sorprende, porque *Memoria del deseo,* cercano también a Clara Janés, Valente, Atencia y otros poetas que tienden hacia una cierta esencialidad, es un libro con fuerza, aunque no nos parezca de hoy. Creo que es un poeta que dialoga con una tradición literaria y lo hace bien, aunque muchas veces se echa de menos que esa tradición no dialogue con la realidad múltiple de nuestro presente.

Obras maestras

Walter Cahn

Alianza Forma, Madrid 1989.

El tema de este libro ha desvelado a más de un estudioso del arte y es tema común de todo diletante: qué es una obra maestra, es decir, no sólo qué es arte sino a qué puede llamarse la cumbre de la voluntad artística. Cahn rastrea las vicisitudes que ha sufrido esta idea desde la Edad Media hasta el siglo pasado. Desde la obra maestra como acreditativa dentro de un gremio, su paso por el valor artesanal a la valoración suprema, Kahn analiza todas las particularidades de este concepto que en el romanticismo alcanzó uno de sus momentos cumbre. En nuestro siglo se ha llamado obra maestra lo mismo a un cuadro de Klee o Picasso que a una antología de relatos de misterio, recopilaciones de banalidades, productos tecnológicos, platos de cocina, etc. Como en tantas otras cosas, en nuestro tiempo se dan tanto el valor que se le daba en el Renacimiento (italiano, por ejemplo, sin connotación absoluta), como en el romanticismo, una prueba más de la espacialidad de nuestro presente.

Chef d'oeuvre, masterpiece, capodopero o, más modernamente *capolavoro,* son términos rastreados por este profesor de Historia del Arte de la Universidad de Yale, en un libro que ha de convertirse en el acicateador serio de este tipo de investigaciones.

Cuatro dublineses, (Wilde, Yeats, Joyce, Beckett)

Richard Ellman

Tusquets Editores, Barcelona 1990.

Cuadrivio publicado póstumamente y leído por Richard Ellmann (1918-1987) en 1986 en la Library of the Congress de Washington. Va acompañado de curiosas fotos. Ellmann, norteamericano, biógrafo de gran talla, fue especialista en literatura angloirlandesa, escribió una célebre biografía de Joyce (1959), otra de *Yeats: el hombre y sus máscaras,* y, entre otros muchos libros, la póstumamente publicada biografía de Oscar Wilde. Quizá, de los trabajos que se recogen en este volumen, el dedicado a Joyce sea el más interesante, pero la curiosidad del lector de biografías, encontrará una cierta carnaza de interés en las revelaciones de Ellmann sobre la vida sexual de Yeats, el poeta que dijo que el amor era el lugar del excremento, idea con la que sintió afinidades nuestro lírico Juan Ramón Jiménez. Es-

peremos que este interesante libro sobre cuatro escritores dublineses, ciudad emblemática en lo literario, invite a los editores a continuar traduciendo otras obras de Ellmann aún inéditas en España. En este final de siglo, con la desaparición de tantas figuras que han jugado un papel determinante en la historia, que forma parte de nuestra formación, la proliferación de biografías es un síntoma y tambien una terapia (la de la desmemoria).

Amour fou e altre poesie

Luis Alberto de Cuenca

Testi scelti e tradotti da Emilio Coco, Levante editori, Bari, Italia, 1989.

La labor que está llevando a cabo Emilio Coco como traductor y editor de la nueva poesía española es admirable. Sorprende este tipo de dedicación. Ha traducido y publicado a María Victoria Atencia, Javier Lentini, Jaime Siles, Luis Alberto de Cuenca y varios más de los poetas de las nuevas hornadas. Este volumen que reseñamos está prologado por Giorgi Pacifici quien señala la mezcla de clasicismo y modernidad en la poesía de L. A. de Cuenca. Del clasicismo le viene su amor por las formas métricas y, obviamente, algunos recursos retóricos. También la referencia o incorporación de elementos culturales del mundo clásico griego y latino. Pero hay otras deudas más cercanas y que podrían situarse en el modernismo: Luis Alberto de Cuenca recurre a elementos culturales exóticos, generalmente pertenecientes al mundo heroico de varias culturas, pero los transfigura en una poesía irónica, contenida. El mundo arquetípico es, en su obra, una nostalgia de un tiempo anterior a la historia, o más exactamente de un mundo no moderno. Nuestro presente es el tiempo de la crítica: la filosofía, el psicoanálisis y la física han desfundamentado nuestra valoración clásica, la imagen coherente del mundo. Esta poesía trae al presente las gestas paradigmáticas, estéticas y morales del mundo heroico, pero lo hace con conciencia crítica: es una nostalgia escindida por la ironía. De aquí que la mirada sobre la historia de todos los días sea de un dramatismo enmascarado. Su culturalismo es peculiar, no es un ornato, tampoco un juego de espejos de la inteligencia, es una visión conflictica, una encarnación paródica. Como buen filólogo, Luis Alberto de Cuenca ha seguido las transfiguraciones de los mitos y símbolos de la antigüedad hasta su aparición en la selva de signos del mass-media, el cómic, el cine y las costumbres sin rito de nuestra modernidad.

Sendebar

Edición de Mª. Jesús Lacarra. Ed. Cátedra, Madrid, 1989

El famoso *Libro de los engaños* que tanta influencia tuvo en la literatura española del alto medievo, Renacimiento y barroco, se divide en dos partes: la que agrupa los textos occidentales y la que reúne los orientales. Esta última se ha denominado *Sendebar.* Se ha discutido los orígenes de estos relatos: indio, persa, hebreo. Parece ser que su origen más seguro es el sánscrito y que haya pasado a través del pahlevi o del hebreo al árabe, y de éste al castellano. La primera traducción castellana que se conserva es un códice propiedad de la Real Academia Española, copiado en el siglo XV, pero fue traducido a mediados del siglo XIII, por orden don Don Fadrique, hermano del gran Alfonso X. El manuscrito que se conserva fue descrito por vez primera por J. Amador de los Ríos, y él mismo le dio el título, basado en una corrección inexacta de —como cuenta M.ª Jesús Lacarra en el informado prólogo—: engañados por engaños.

La narración eje del *Sendebar* es una mezcla de antiguos ritos iniciáticos con influencia de motivos folclóricos y una variada tradición literaria. Partiendo de unos personajes centrales, las historias giran en una suerte de espiral sustentada por los propios personajes que van insertando relatos autónomos al espacio narrativo. Tanto por sus temas como por este tipo peculiar de estructura, su influencia en nuestra literatura ha sido notoria.

En cuanto a ediciones, fue impreso por primera vez en 1869 en Milán. La edición que ahora presenta Cátedra está profusamente anotada y cuenta con un útil glosario.

J.M.

INSULA 506-507



JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO AMORÓS, JOSÉ LUIS L ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ AGUSTÍN GOITISOLO, FÉLIX GRANDE, RICARDO GULLÓN, RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, LUIS IZQUIERDO, HUGO LAITENBERGER, LEOPOLDO DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILIPS, MICHEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939



Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

900 PESETAS (INCLUIDO IVA)



PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Número 15 **Enero-Junio 1989**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
QUINTO CENTENARIO

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA




Próximamente:

Augusto Roa Bastos
Don Quijote en el Paraguay

Miguel Rubio
Van Gogh en el espacio del mito

Roberto Juarroz
Poesía vertical

Carlos Areán
El arte prehispánico en Mesoamérica

Jorge Eduardo Arellano
Los primeros lectores de *Azul*...